UĞRAK KİTABEVİ

George Thomson

MARKSIZM ve ŞIIR

marksizm ve şiir

george
thomson
marksizm
ve şiir
çeviren
cevat
çapan

UĞRAK KİTABEVİ YAYINLARI: 7
Şiir Sorunları Dizisi: 1

Kapak Sungu Çapan

UĞRAK KİTABEVİ
Beyazsaray 44/1, Beyazıt
İSTANBUL

Birinci Baskı: Kasım 1966
BAŞARAN Matbaasında dizilip, MAY Yayınları
Matbaasında basılmıştır.

GEORGE THOMSON

Marksizm ve Şiir

Ç e v i r e n
Cevat Çapan

UĞRAK KİTABEVİ YAYINLARI

I: SÖZ VE BÜYÜ

Bu denemenin konusu şiirin başlangıcı ve evrimidir. Bir toplumbilim, ruhbilim, dilbilim sorunudur bu; burada da öyle ele alınacak. Şiirden yalnız şiir olarak tat almakla yetinenlere pek çekici gelmeyebilir bu yol; ama bildiğim kadar, şiir bilimsel olarak incelendiğinde, daha az değil, daha çok tat verir. Şiirin tadına tam varabilmemiz için, onun ne olduğunu anlamamız gerekir; ne olduğunu anlamamız için de, nasıl ortaya çıkıp geliştiğini araştırmamız. Ayrıca, ilkel şiiri incelememizin kendi şiirimizin geleceği konusunda da bize yararlı şeyler öğreteceğine inanıyorum. İleri sürdüğüm bu düşüncelerin ne kadar yerinde olduğunu okurun yargısına bırakıyorum. Ben, şimdilik, beni bu tutuma iten nedenleri açıklayıp asıl konuya geçeceğim.

En iyi bildiğim şiir İngiliz, Yunan ve İrlanda şiiridir. Rasgele bir birleşme bu. Ne var ki, Yunan ve İngiliz şiiri eski ve yeni uygar şiirin belki de en yetkin örnekleri. İrlanda şiiri ise, Yunan şiiri kadar eski olmasa bile, bir çok bakımlardan ondan daha da ilkel. İşte bu üç ayrı şiir geleneği oldukça gerilere uzanan bir tarih çerçevesi sağladı bana.

Yunan şiiri ile İngiliz şiiri arasındaki en belirgin ayrımlardan biri eski Yunan uygarlığında şiirle müziğin

birbirine sıkı sıkıya bağlı olmasıdır. Eski Yunan'da salt çalgısal bir müzik, sözsüz bir müzik, yoktu. Yazılan en güzel şiirlerin pek çoğu müzik eşliğinde okunmak için yazılırdı. İrlanda'da da yakın bir bağ var şiirle müzik arasında. Üstelik, çıkarsama yoluyla vardığımız bir sonuç değil, bugün bile yaşayan bir gerçek bu. Hanidir kitaplardan bildiğim bir takım İrlanda şiirlerini geleneksel uslûpla okuyan usta bir köy türkücüsünden dinlediğim ilk günü hiç unutamıyacağım. Yepyeni bir yaşantıydı bu benim için. Ne şiir olarak, ne de müzik olarak buna benzer bir şey duymuştum daha önce.

Benim için yeni olan ve beni çok etkileyen bir başka özelliği daha var İrlanda şiirinin. Bir çok İngilizler için rafa kaldırılmış bir kitaptır İngiliz şiiri. Kimsenin ne bildiği vardır, ne de ilgilendiği. İlgilenen az sayıda insanların arasında bile, şiirin günlük yaşayışlarına karıştığı kimseler pek çok değildir. İrlanda köylüleri arasında ise, bu hiç de öyle değil. Onlar için kitaplarla hiçbir ilintisi yoktur şiirin. Pek çoğu okur-yazar bile değildir. Şiir, dillerinde yaşar onların. Herkesin ortak malıdır. Herkes bilir, herkes sever şiiri. Durmadan günlük konuşmaya karışır. Üstelik bugün bile yaşayan bir güçtür. Ne zaman önemli bir şey olsa, onu kutlamak için bir türkü bestelenir. Bestelenir demek pek doğru değil aslında. Bu türküler bizim anladığımız anlamda bestelenmez. Uydurulur. Bir çok İrlanda köyünde, daha son zamanlara kadar, bir esinlenme anında, bugünkü İngilizcede olduğundan çok daha işlenmiş koşuk biçimlerinde şiir uydurabilecek yetenekte geleneksel bir ozan bulunurdu. Benim en iyi bildiğim köyde de, kırk yıl önce ölmüş çok ünlü bir ozan varmış. Şiirlerinin hemen hemen hepsi belli zamanlarda, belli olaylarla ilgili olarak uydurulmuş. Ailesinin bana anlattığına göre ölüm döşeğinde bile başını dirseği-

ne dayıyarak durmadan şiir okumuş.

Bütün bunları öğrendikten sonra Yunan şiirine dönünce, acaba Yunan ozanları da — örneğin Aiskhylos ya da Pindaros — bizim gibi ellerine kâğıt kalem alıp durup düşünerek mi, yoksa o okuma yazma bilmeyen İrlandalı ozan gibi mi yazdılar şiirlerini, diye kendime sormadan edemedim.

Elbette üstün yetenekli biriydi bu ozan. Sanatını bir önceki kuşaktan gelme bir ozandan öğrenmiş meslekten bir ozandı. Ama kısa zamanda gördüm ki, meslekten ozanla öbür insanlar arasında kesin bir sınır yok. Bütün iş ustalığın derecesinde. Bir yere kadar hepsi şairdi bu insanların. Konuşmaları hep şiirleşme eğiliminde. Nasıl şiir geleneklerini bizim toplumumuzda olduğundan çok daha iyi biliyorlarsa, sokaktaki insan da bir çeşit şairdi. Sayısız örneklerden birini anlatayım size.

Atlas Okyanusuna bakan bir tepe üzerinde, tünemiş gibi duran bu köyde bir akşam dolaşırken, köyün kuyusuna geldim. Orada tanıdığım yaşlı bir köylü kadına rastladım. Kovalarını daha yeni doldurmuş, durmuş denize bakıyordu. Kocası ölmüş, yedi oğlu da, onun deyişiyle, «toparlanıp» Massachusetts'de Springfield'e «gitmişlerdi». Bir kaç gün önce oğullarından biri mektup yazmış, son günlerini rahat geçirsin diye onu da yanlarına çağırıyormuş. Gitmeye razı olursa, yol parasını da gönderecekmiş. Ayrıntılarıyla anlattı bütün bunları bana, sonra da tepelerdeki tezek yığınına gitmek için nasıl yorulduğundan, tavuklarının öldüğünden, karanlık, isli kulübesinden yakındı; düşündeki Amerika'nın, kaldırımlarından altın toplanabilecek bir Eldorado olduğundan, Cork'a kadar yapması gereken tren yolculuğundan, denizleri aşmaktan söz açtı, ama kemiklerinin ancak İrlanda toprağında dinlenebileceğini söyledi. Konuştukça heye

canı ve dilinin akıcılığı arttı, renklendi, ağıtlaştı nerdeyse. Gövdesi de bir beşik gibi sallanırcasına sözlerine eşlik ediyordu. Sonra kovalarını aldı, gülerek bana iyi geceler diledi, uzaklaşıp gitti.

Okuma yazma bilmeyen, hiçbir sanat kaygısı olmayan bu yaşlı kadının beklenmedik coşuşunda şiirin bütün özellikleri vardı. Esinli bir konuşmaydı bu. Bir şairin esinlendiğini söylediğimiz zaman ne demek isteriz?

Bu soruları kafamda evirip çevirirken şiirin başlangıcını temelinden incelemem gerektiğini anladım; yapılacak tek şeyin, bunu bir yönteme göre yürütmek olduğu sonucuna vardım. İşte bu denememde bu incelemenin gerçekleştirdiğim kadarının sonuçlarını açıklayacağım.

İlkel şiir, özü gereği, yazılmamış olduğu, yazı öncesi olduğu için geçmişin yazılı edebiyatlarından incelenemez. Ancak kural-dışı bazı durumlarda yazılıdır ilkel şiir. Bu yüzden günümüzde yaşayan ilkel insanların dillerinde sürdürüldüğü biçimde ele alınmalıdır. Ama biz bu insanların toplum yapılarını bilmezsek, şiirlerini de anlayamayız. Üstelik, şiir özel bir söz biçimidir. Bu da insanın başlangıcına dönmeyi gerektirir, çünkü söz (konuşma) insanın belirgin özelliklerinden biridir. Sorunun tâ başına dönmemiz gerekiyor.

İnsanın nasıl yaratıldığını tam olarak bilmekten oldukça uzağız daha, ama bilim adamları bir temel nokta üzerinde anlaşıyorlar. İnsan iki önemli özelliği ile hayvanlardan ayrılır : araçlar ve konuşma.[1]

Üstün memeliler (çeşitli maymunlar ve insan) ayakta durabildikleri ve ön ayaklarını el olarak kullanabildikleri için aşağı omurgalılardan ayrılırlar. Beyindeki devimsel organların sürekli incelmesi anlamına gelen bu gelişme çevredeki özel koşulların bir sonucuydu. Bunlar ormanlarda yaşayan hayvanlardı; ağaçlar arasında yaşa-

mak çeviklik, görme ve dokunma duyuları arasında yakın bir iş birliği, iki gözle görüş ve incelmiş bir kas düzeni gerektiriyordu. Ellerin gelişmesi ise beyin için yeni sorunlar, yeni olanaklar çıkardı ortaya. Böylece daha başlangıçta beyinle eller arasında köklü bir bağ kurulmuş oldu.

İnsan, üstün memelilerin bir sonraki gelişmesi olan insan biçimindeki maymunlardan, ayakta durabildiği gibi, yürüyebildiği için de ayrılıyordu. İnsanın ormandan çıkıp toprağa basmak zorunda kalması sonunda yürümeyi öğrendiği ileri sürülüyor. Böyle de olmuş olsa, asıl önemlisi böylece ellerle ayaklar arasındaki iş bölümü tamamlanmış oluyordu. Ayak parmakları kavrama özelliğini yitirmiş, el parmakları ise maymunlarda olmayan bir beceriklilik kazanmıştı. Maymunlar ellerine değnek ve taş alabilirler, ama yalnız insan eli bunlardan araç yapabilir.

Bu önemli bir adımdı. Yepyeni bir yaşama yolu açıyordu. Araçlarla donanan insan artık geçimi için gerekli şeyleri arayıp bulmaktan kurtuluyor, onları üretiyordu. Doğanın kendisine sunduğu şeylerle yetinmeyip toprağı sürüyor, ekiyor, suluyor, biçiyor, buğdayı öğüterek ekmek yapıyordu. İnsan, doğayı deneti altına almak için kullanmaya başladı araçlarını. Bunu başarmaya uğraşırken doğanın insan isteminin (iradesinin) dışında kendi yasalarına göre yönetildiğini anladı. Çevresinde olup bitenlerin nasıl olduğunu öğrenerek bu olayları gerçekleştirmek için ne yapması gerektiğini de öğrendi. Doğadaki yasaların nesnel gerekliliğini tanıyarak onları kendi amaçları uğrunda kullanma gücünü elde etti. Bu yasaların kölesi olmaktan kurtulup onlara hükmetmeyi başardı.

Öte yandan doğal yasalarının nesnel gerekliliğini anlayışı

madığı sürece, çevresindeki dünyayı kendi isteğine kalmış bir hareketle değiştirebileceğini sandı. Büyünün temeli de budur. Büyüyü, gerçek tekniğin eksiklerini tamamlayan aldatıcı bir teknik olarak tanımlayabiliriz; ya da daha doğrusu, gerçek tekniğin öznel görünüşüdür bu. Büyücülük ilkel insanların, gerçekleşmesini istedikleri doğal süreci benzetleyerek istemlerini çevrelerine uygulamaları hareketidir. Yağmur yağmasını istiyorlarsa, bulutların birikmesini, gök gürlemesini, yağmurun boşanmasını benzetleyen bir dans yaparlar. Bu ülkede bile, elden günden uzak bölgelerde düşmanının balmumundan heykelini yapıp üzerine iğne batıran, ya da ateşte eriten insanların varlığını duyarız zaman zaman. Büyü budur. Olması istenen gerçeklik — sevilmeyen kişinin yok edilmesi — benzetleme yoluyla yerine getirilir.[2]

Başlangıç evrelerinde üretim çalışması topluca yapılırdı. Bir çok insan el birliği yaparak birlikte çalışırdı. Bu koşullar altında araçların kullanılması yeni bir bildirişme yolu çıkardı ortaya. Hayvan seslerinin anlatımı sınırlıdır. Sesler insanda açık seçiklik kazanmış, gelişip düzenlenerek çalışan toplulukların hareketleri arasında bir uyum sağlamıştır. Böylece, insan araçları bulmakla konuşmayı da bulmuştur. Ellerle beyin arasındaki bağ gene karşımıza çıkıyor.

İlk olarak oyuncak bir çekici kullanmaya çalışan küçük bir çocuğa bakacak olursak, daha başlangıçta araç kullanmaya kalkıldığında ne büyük bir çaba sarfedildiğini az çok anlarız. Topluluklar tıpkı bir küçükler orkestrasındaki çocuklar gibi birlikte çalışıyorlardı, ellerin ve ayakların her hareketi, taşa ve değneğe her dokunuş bir ağızdan söylenen bir ezgiye göre ayarlanıyordu. Bu ezginin eşliği olmadan iş yapılamıyordu. Böylece

konuşma asıl üretim tekniğinin bir parçası olarak ortaya çıktı.[3]

İnsanların ustalığı arttıkça bu ezginin eşliği de gerekli olmaktan uzaklaştı. İşçiler kendi başlarına çalışma yeteneğini edindiler. Ama toplu davranış ortadan kalkmadı. Bir işe başlamadan önce onun bir provası olarak, daha önce işin kendinden ayrılamayacak olan hareketleri düzene sokan topluluğu canlandıran bir dans olarak, yaşamaya devam etti. Vahşilerin bugün bile yaptıkları yansılama (mimetic) dansları bunlardır.

Bu arada konuşma gelişti. Araçların kullanılmasında yönetici bir eşlik olmaktan çıktı, bireyler arasında, açık seçik, bütünüyle belirli bir bildirişme yolu, yani bugün anladığımız anlamda dil oldu. Yansılama danslarında ise bir söz sanatı olarak devam etti ve burada büyü görevini korudu. Böylece bütün dillerde iki konuşma biçimi olduğunu görüyoruz: biri, insanların birbirleriyle bildirişmelerine yarayan bildiğimiz günlük konuşma; öbürü de, toplu olarak törenlerde kullanılan, daha yoğun, olağan dışı, ritimli ve büyüsel olan şiirsel konuşma.

Bu açıklama doğruysa, şiir dili genel olarak ritim, müzik ve düş niteliğini daha çok koruduğu için konuşma dilinden daha ilkeldir. Elbette, sadece bir varsayım bu, ama ilkel diller üzerine bildiklerimiz de bu varsayımı doğruluyor. Bu dillerde şiirsel ve günlük konuşma arasında tam bir ayrımın iyice belirmediğini görüyoruz.

İlkel insanların konuşmalarında belli bir ritmin yanısıra oynak, ezgisel bir vurgu ve bol el hareketleri vardır. Kimi dillerde vurgu öylesine ezgisel, anlama öylesine bağlıdır ki, bir türkü bestelendiğinde, türkünün havasını daha çok konuşulan sözün doğal müziği belirler

Konuşan kimse de, sözünü ettiğim İrlandalı köylü kadın gibi, arada coşarak yarı şiirsel bir dil kullanma eğilimindedir. Bu özelliklerin ilk ikisine değilse bile, sonuncusuna bir örnek verebiliriz burada.

Bir İsviçre'li misyoner Umbosi demiryolu yakınlarında, Zulu bölgesinde kamp kurmuş. Yerliler için Umbosi demiryolu Durban'a, Ladysmith'e, Johannesburg'a yapılan yolculuk demekmiş — delikanlıların seçim hakkı vergisi yüzünden sazdan kulübelerini bırakıp maden ocaklarında gençliklerini tüketmek için, genç kızların çoğunun da arka sokaklarda genelevlerde çalışarak daha korkunç bir duruma düşmek için her yıl çıktıkları yolculuk. Misyonerin kampındaki yerli uşaklardan birinin bulaşık yıkarken şu sözleri mırıldandığı duyulmuş :

> Uzaktan homurdanıp gelen,
> Delikanlıları ezip geçen,
> Karılarımızı baştan çıkaran.
> Bizi bırakıp kentlere gidiyorlar, kötü oluyorlar.
> Irz düşmanı! Bizse yalnız kalıyoruz burada.[4]

İşte sanat kaygısı olmayan bir söylenme daha. Yaşlı bir uşağın kendi kendine mırıldandığı sözler, ama gene de şiir bu. Tren adamın dikkatini çekiyor. Bulaşıkları unutuyor. Sonra treni de unutuyor. Tren tren olmaktan çıkıp en çok sevdiklerini yok eden bir gücün simgesi oluyor. Bilinçaltının dilsiz yakınması bir açıklanma yolu buluyor. Sonra trenin gürültüsü kayboluyor, adam da bulaşıklarına dönüyor.

Demek ki ilkel insanların konuşmaları ancak şiir için düşündüğümüz ölçüde ritimli, ezgisel ve olağan dı-

şıdır. Bu insanların günlük konuşmaları şiirselse, şiirleri de büyüseldir. Bildikleri şiir türküdür, türkü söyleyişleri ise her zaman gövdesel bir hareket eşliğindedir, ve bir büyü görevini yerine getirir. Dış dünyayı öykünme (taklit) yoluyla etkileme — düşü gerçeğe uygulama amacını güder.

Maorilerin bir patates dansı vardır. Körpe ürünlerin doğu rüzgârlarından zarar görmesi söz konusudur, bunun için genç kızlar tarlalara gidip dans ederler, gövdeleriyle rüzgârın esişini, yağmurun yağışını, bitkilerin büyüyüp yeşermesini temsil ederler; bir yandan da türkü söyleyerek bitkilerin de kendilerine uymasını dilerler.[5] Gerçekleşmesini istedikleri sonucu düşsel bir biçimde yerine getirirler. Bu, asıl tekniğin bir tamamlayıcısı olan aldatıcı bir teknik, yani büyücülüktür. Ama aldatıcı da olsa, boş bir şey değildir bu. Dansın patatesler üzerinde doğrudan doğruya bir etkisi olmayabilir, ama dansa katılan kızlar üzerinde hiç de küçümsenmeyecek bir etkisi vardır. Dansın patatesleri koruyacağı inancıyla esinlenerek, daha büyük bir güven ve güçle tarlalarına bakmaya başlarlar. Böylelikle dansın ürünler üzerinde de bir etkisi görülür sonunda. Bu dans kızların gerçeklik karşısındaki öznel tutumlarını, dolaylı olarak da gerçekliği değiştirmiş olur.

Maoriler Polinezyalıdır. Yeni Hebrid adalarında yaşayanlar da öyle. Bunların değişik ritimli iki bölümden meydana gelen geleneksel bir türkü türleri vardır. Birinci bölüme «yaprak», ikinci bölüme «meyve» derler.[6] Bir başka Polinezya adası olan Tikopia'da ise üç bölümlük bir türkü türü var. Birinci bölüme verilen ad «ağaç gövdesinin tabanı», ikinci bölümünkü «ara sözler», üçüncü bölümünkü ise «meyve demeti» anlamına geliyor.[7] Bu terimler de gösteriyor ki bu türkü türleri Maori kızları-

nınkine benzeyen yansılama danslarının evrimi sonunda ortaya çıkmıştır.

Biraz daha ilerletelim uslamlamamızı. Aşağıdaki alıntı Malinowski'nin Trobriand Adalarında topladığı okuyup üfleme dualarından biri:

> Geçer, geçer,
> Kaval kemiğinin acısı geçer,
> Derinde açılan yara geçer,
> Karnındaki derin sızı geçer,
> Geçer, geçer.[8]

Şiirsel diyebileceğimiz bir şey değil bu şiirin konusu. Ama biçimi şiirsel. Malinowski'nin de belirttiği gibi, bu duaların dilinin özelliği, «sesçil ve ritimli olması, eğretileme ve ses yineleme etmenlerinin zenginliği, garip titreşimler ve tekrarlardan yararlanmasıdır.» Gerçekleşmesini istediğin şeyin gerçekliğini öne sürerek onu gerçekleştirmiş oluyorsun. Bu öne sürüşte kullandığın dil de, özlenen gerçekliğin yerine gelmesi için yaptığın yansılama dansındaki coşkun müziğin yankılarını taşıyor.

Bu da, bir kayanın içinde yaşadıkları söylenen iki kadına söylenen bir Yeni Hebrid türküsü:

> Türkü duyuluyor, türkü bağırıyor,
> Türkü bağırıyor, gelsin karım olsun!
> Orada duran kadın,
> Oradaki iki kadın,
> Kutsal kayadaki kadınlar,
> Kayanın içinde oturan, kayanın içinde yaşayan,
> Türkü bağırıyor, ikisi de dışarı çıksın![9]

Burada düşle gerçeği birbirine karıştıran bir anlatım

yerine, bir buyrukla karşı karşıyayız. Ama bu buyruk doğrudan doğruya ilgili kimselere yöneltilmiyor. Türkünün büyüleme gücünün aracılığıyla açıklanıyor. Türkü doğaüstü bir güç olarak beliriyor.

Bundan sonraki örneğim bir Alman ormancı türküsü :

Klinge du, klinge du, Waldung,
Schalle du, schalle du, Halde,
Halle wider, halle wider, Hainlein,
Töne wider, grosser Laubwald,
Wider meine gute Stimme,
Wider meine goldne Kehle,
Wider mein Lied, das lieblichste!

Wo die Stimme zu verstehen ist,
Werden bald die Büsche brechen,
Schichten sich von selbst die Stamme,
Stapeln sich von selbst die Scheiter,
Fügen sich zum Hof die Klafter,
Haufen sich im Hof die Schober
Ohne junger Manner Zutun
Ohne die gescharften Aexte.[10]

Ormancılar türkülerinin karşılığında ağaçların devrilmesi, kütükler halinde ormandan yuvarlanarak avluya yığılmaları için sesleniyorlar. Bu şiirdir. Ormancılar söyledikleri şeylerin olmayacağını bilirler, ama olacakmış gibi davranmak çalışmalarına hız verir. Şiir büyüden çıkıp gelişmiştir.

Daha sonraki örneğim de eski bir bilicilik şiiri, İrlanda'dan :

İyi haberler: deniz bereketli, kıyılar dalgalı,
gülümseyen korular;
tılsım uçuyor, meyveler tomurcuklanıyor,
tarlalar başak dolu, arılar vızıldıyor,
yeryüzü sevinç içinde, barış ve bolluk,
mutlu gelen yaz.[11]

Uğurlu, iyi bir mevsimin gelmesi için bir bilicinin okuduğu dua bu. Özlenen gerçeklik daha o anda gelmiş gibi tanımlanıyor.

Böylece, nerdeyse sezilmesi güç bir gelişmeyle çok iyi bildiğimiz bir şiir türüyle karşı karşıya geliyoruz:

Yaz mevsimi geliyor,
Şakıyor guguk kuşu!
Tohum başakta, çayır rüzgârda
Orman yeşeriyor gene —
Öt guguk kuşu!

Bir gerçeği bildiriyor bu sözler, ama gene de bir buyruk var sonunda. Kökleri Avrupa'daki köylü yaşayışına kadar inen mevsimlerle ilgili olan bu türküler, toplu yaşama düzeninin isteklerinin gerçekleşmesini kutlamak için bestelenirdi. Ama bu kutlamada bir duanın yankıları sürüp gitmektedir. Şiir büyüden çıkıp gelişmiştir.

Parlak yıldız, ben de senin gibi değişmez olsam!

Neden şairler olmayacak şeyleri özlerler? Çünkü şiirin, büyüden aldığı, başlıca görevi budur da ondan. Yansılama danslarının coşturuculuğuna kendini kaptıran aç, korkmuş vahşiler doğa karşısındaki güçsüzlüklerini gerçek dünyanın, dış dünyanın bilincinden uzaklaşıp, özle-

dikleri dünyaya, bilinçaltına, düşlerdeki iç dünyaya geçişlerini ruh ve bedenlerinin katıldığı yoğun bir esrime içinde dile getiriyorlardı. İnsanüstü bir çabayla düşlerini gerçekliğe dönüştürmeye çalışıyorlardı. Bunu başaramıyorlardı, ama çabaları da boşa gitmiyordu. Böylece kendileriyle çevreleri arasındaki fiziksel çatışma çözümleniyor, denge sağlanmış oluyordu. Öyle ki, gerçekliğe döndüklerinde, gerçeklikle daha iyi başedebilecek bir duruma gelmiş oluyorlardı.

Parlak yıldız, ben de senin gibi değişmez olsam!

Koşulları hatırlayın. Keats yirmi dört yaşında, sağlığı için son bir çabayla İtalya'ya gitmek üzere yola çıkmış. Fanny Brawne'u son olarak görmüş. Manş denizinde kötü hava yüzünden gemisi Lulworth körfezine sığınmış. Keats burada karaya çıkıyor — İngiliz toprağında son dolaşması. Akşam üstü gemiye dönüyor ve Shakespeare' in şiirleri olan bir kitabın arkasına bu soneyi yazıyor. Dört ay sonra da İtalya'da veremden ölüyor.

> Parlak yıldız, ben de senin gibi değişmez olsam!

Bilinçli bir istek bu — ölmekte olan bir insanın isteği. Ama daha o anda şiirsel anılarla yüklü :

> Ama ben Kutup yıldızı gibi kımıldamam yerimden,
> Diretip yerinden ayrılmamakta
> Göklerde eşi olmayan o yıldız gibi.

Bu sözler boşanan bir zemberek gibi kendi düşlerini harekete geçiriyor. Hayal gücü yüksekliklere doğru genişliyor. Kendisini yıldızla, ayla özdeş görüyor. İnsanlık tari-

hinin başlangıcından beri sonsuz hayatın bir simgesi olarak gizemsel bir tapınma kaynağı olmuştur ay. Keats gözünü aydan çevirip, körfezde sallanan gemisinden, bu gezegeni belirten çizgilerin üzerinde alçalıp yükselen sulara bakıyor :

> Yapayalnız, görkemiyle gecenin doruğundan,
> Doğa'nın sabırlı Dervişi gibi,
> Kapanmayan gözlerle bakakalmamak
> Yeryüzünün kıyılarında su dökünüp
> Dua eden keşişler gibi koşuşan dalgalara,
> Ya da dağlara, fundalıklara ilk yağan karın
> Yumuşak örtüsüne dalıp gitmemek —

Sonra, böylece sonsuzluğa çekilmiş, hâlâ geminin uyutucu sallanışını duyarak ve ölümsüzlüğe erişmiş olarak yeryüzüne iniyor :

> Hayır, ama gene de aynı, gene de değişmeden,
> Yaslanıp sevdiğimin kabaran göğsüne,
> Hep onun yumuşak alçalıp yükselişini duymak,
> O tatlı sallantıyla her an uyanık,
> Dinlemek, durmaksızın o ılık soluyuşu,
> Ve hep böyle yaşamak —

Ama olanaksızdır bu. Ölümsüz aşk olamaz.

> Ve hep böyle yaşamak, ya da hiç uyanmamak.

Uyanır. Geminin sallanışıyla gelen bir düş gibidir bu. Ama bu düşün yardımıyla üstündeki sıkıntıyı atmıştır. Kafası dinçliğini yeniden kazanmıştır. Dünya nesnel olarak gene

Gençliğin solup eriyerek öldüğü

dünyadır, ama şairin bu dünyaya karşı öznel tutumu değişmiştir. Bu yüzden, şair için artık aynı dünya değildir. İşte bu, büyünün olduğu gibi, şiirin de diyalektiğidir.

II. RİTİM VE ÇALIŞMA

Bu bölüme metin olarak Yeats'in Denemeler'inden bir cümleyi alıyorum: «Müzik biçimleriyle konuşma arasındaki ilişki sanat yaratıcılığının olduğu kadar, bilimin de inceleme konusu olacaktır.»[12]

Ritmi en geniş anlamıyla perde ve temposu belli aralıklarla düzenlenmiş sesler dizisi olarak tanımlayabiliriz. Fizyolojik bir başlangıcı var bunun kuşkusuz — belki de yüreğin vuruşuna bağlanabilecek bir başlangıcı. Ama o düzeyde insanlarla hayvanların ortak bir niteliği bu. Burada, ne olursa olsun, ritmin fiziksel doğuşuyla değil de, insanın onu ne duruma getirdiğiyle ilgiliyiz. Ben insan ritminin araçların kullanılmasıyla başladığını ileri süreceğim.

Hepimiz biliyoruz ki, çocuklar yazı yazmayı öğrenirken, sık sık elleriyle birlikte dillerini de kımıldatırlar, kimi zaman yazdıkları kelimeyi yüksek sesle söyledikleri bile olur — dinleyen biri olduğu için değil de, elin kalemi hareket ettirmesine yardım etmek için yaparlar bunu. Düşünmeden yapılan bir harekettir bu. Aslında beyinde eli hareket ettiren alandan dili denetleyen alana bir taşma olur. Çocuk yaza yaza kolaylık kazanınca, bu taşma ortadan kalkar.

Kütük ya da taş kaldırmak gibi ağır iş yapan bir

adam da, kaslarını zorlayacak her hareketten önce derin bir soluk almak için durur, soluk borusunu kapar; kasları gevşeyince de ciğerlerindeki soluğu çıkarır, böylece ses tellerinin titreşiminden anlaşılmaz bir homurtu duyulur.

Çocuklar konuşurken ilkel insanlar gibi ellerini kollarını kullanırlar. El kol kullanmanın görevi sadece söyleneni başkalarının anlamasına yardım etmek değildir. Çocuklar kendi aralarında konuşurlarken de kullanırlar ellerini kollarını. Daha önce anlattıklarımız gibi içgüdüsel bir harekettir bu. Ses organlarının hareketleriyle gövdenin kaslarındaki öbür hareketler birbirine karışır sanki. Bizim için önce konuşma, sonra el kol hareketi gelir, ama ilk atalarımız için bunun böyle olduğu söylenemez.

Yarım yüzyıl önce, bu görüşlere dayanarak, Bücher, konuşmanın, araçların kullanılmasında kasların zorlanmasıyla ses organlarında ortaya çıkan tepkeli hareketlerin bir evrimi olduğunu ileri sürdü. Eller ustalaştıkça, ses organları da gelişti, sonunda bilinçlenen insan bu tepkeli hareketleri toplumun tanıyabileceği bir bildirişme düzeni olarak geliştirdi.

Varsayıma dayanıyor bütün bunlar, ama ritimle çalışma arasındaki ilişkinin yakınlığı daha somut bir kanıtta da beliriyor.

Bugün, batı Avrupa'da bile, bir takım iş türkülerinin varlığını biliyoruz.[13] Dokumacıların, orakçıların, denizcilerin ve daha bir çoklarının söyledikleri türküler demek istiyorum. Bu türkülerin görevi üretim işine ritimli, coşturucu bir nitelik katarak onu hızlandırmaktır. İplikçi kız, türküsü çıkrığını döndürecek diye türkü söyler; söylediği türkü kendisinin çıkrığı döndürmesine yardım ettiği için de, çıkrığın dönmesini kolaylaştırmış olur. Bü-

yüye çok yakın birşey bu. Belli durumlarda bu türkülerin büyücülükte söylenen ezgiler olarak ortaya çıktıkları tanıtlanabilir.

Kültür tarihinin her döneminde, yeryüzünün her yanında iş türkülerine rastlanır — sadece makinalarm uğultusu bazı yerlerde bu türlü türküleri bastırmıştır. İş türküleri bir takım anlamlı değişimlere rağmen dille çalışma arasındaki ilk ilişkiyi korudukları için bizim amacımız bakımından da özel bir önem taşırlar. Bir iki örnek verelim.

Kürek çekme işi değişikliği olmayan, düzenli aralıklarla yapılan basit bir işlemdir. Kürekçilerin tempo tutması için en yalın biçimiyle iki heceli bir heyamola kullanılır: Ho-hop! İkinci hece küreklere asılmayı belirtir; birincisi ise hazırlayıcı bir işarettir.

Bir geminin yönünü değiştirmek kürek çekmekten daha ağır bir iştir, bu yüzden zorlanma anları daha uzun bölümlere ayrılmıştır. Bu da İrlandalıların Ho-li-ho-hup! diye bağırdıkları heyamolada olduğu gibi hazırlayıcı heceye yayılma olanağı sağlar. Kimi zaman Rusların heyamolasında olduğu gibi son hece bir rahatlama hecesidir: **E—yuh—nyem!** Kimi durumlarda ise bu heyamolaların ya tümüyle ya da bir bölümüyle açık seçiklik kazandıkları görülür: **Heave—o—ho! Haul away!** (Yelkenler fora!)

İki heceli yalın iş heyamolalarının değişen ve değişmeyen öğelerinin, dansta ayağın kaldırılışını ve indirilişini belirten ölçülü düzenin vurgusu ve durgusu oldukları anlaşılıyor. Demek ki, ritimde vurgu ilkel çalışma süreciyle, sürekli olarak ağaç küçüklerini çekmek ya da belli bir aracı değneğe, taşa vurmakla başlıyor. İnsanlık tarihinin ta başlangıcına, insanın insan olduğu döneme uzandığı için de bizi böyle derinden sarıyor.

Aşağıdaki türküyü de daha önce andığımız İsviçreli

misyoner, yol boyunda Avrupalı işveren için taş kıran Thonga'lı bir çocuktan duymuş :

Bize kötü davranıyorlar, ehe!
Bize hiç acımıyorlar, ehe!
Kahvelerini içiyorlar, ehe!
Bize hiç vermiyorlar, ehe!

Her dizede tekrarlanan **ehe** çekicin vuruşunu belirten çalışma heyamolasıdır. Değişmeyen öğe bu sestir. Her dizede bu değişmeyen sesten önce gelen anlaşılır sözlerse, işçinin yaptığı işe karşı öznel tutumunu açıklar.

Haydi, asıl küreğe!
Nasıl taşıyor çarpan yüreğim
Gözlerinde çakan ışıkla,
Ey Puhi-huia!
Haydi, asıl küreğe!

Bir Maori kayıkçı türküsüdür bu. Kürekçi-başı belli aralarla heyamola çekiyor, heyamolaların arasında da kayıkta bulunan oymak beyinin kızına şiirler düzüyor. Şiirin uydurulması sırasında kelimelerin ritmiyle tempo tutulmuş oluyor. Heyamola görevselliğini yitirmiş değildir, ama nerdeyse nakarat olma yolunu tutmuştur.

Bundan sonraki örneğim Volga kürekçilerinin türküsü :

E--yuh--nyem! e--yuh--nyem! Yeşço razik! yeşço da raz!
Razovyom mi beryozu, razovyom mi kudriavu!
Aida da, aida! razovyom! Aida da, aida, kudriavu!
E--yuh--nyem! e--yuh--nyem! Yeşço razik! yeşço da raz![16]

Burada yapılan işi kolaylaştırmak için uydurulan yüreklendirme sözlerinin başına ve sonuna bu sözleri içine alan ve tanımlayan heyamola ekleniyor.

İş türküleri çalışma sırasında, zorlanma anları arasında uydurulan değişik sözlerin çoğalmasıyla gelişmiştir. İşçiler çalışırken geleneksel bilgi dağarcıklarına göre bir şeyler düşünürler, ya da kafalarını kurcalayan günlük olaylar üstüne rasgele yorumlarda bulunurlardı. Sözleri arasında zorba Pittakos'a değinen —öğüt, değirmen, öğüt — nakaratlı eski bir Yunan türküsü biliyoruz;[17] gene aynı nakaratı kullanan çağdaş bir Yunan türküsünde kocasını arayan candarmalara bilgi vermek istemeyen bir kadının arpa öğütürken uydurduğu sözlerle karşılaşıyoruz.[18] Asıl işle ilgili olan nakaratın değişmeden kalma eğiliminde olduğu, değişen öğenin ise gününe göre biçim aldığı anlaşılıyor. Halk türkülerimizdeki anlaşılmaz noktalardan pek çoğunun bu belli sözlere esin kaynağı olan yaşayış düzeninin unutulması yüzünden ileri geldiği söylenebilir. Bu çeşit örneklere bir yandan çalışanları yüreklendirmeye yarayan, bir yandan da Kutsal Kitabın öğretisini yayan zenci ilâhilerinde ve aşağıya aldığımız on sekizinci yüzyıl sonu İngiliz denizci türküleri gibi türkülerde rastlanır :

Fransa kıralıydı Louis, Devrimden önce,
Heyamola, kardaşlar! heyamola!
Boynunu vurdular Louis'nin, ele geçince,
Heyamola, kardaşlar! heyamola!

Bu arada türkü sanatı çalışma sürecinden ayrıldı. Türküler boş zamanlarda, dinlenme saatlerinde uydurulmaya başlandı. Ama bu türküler gene de geleneksel örneklere uyuyordu. Aşağıdaki türkü Orta Afrika'da beyaz gezgin-

lerin eşyasını taşıyan yerlilerin bir akşamüstü kamp ateşinin çevresinde söyledikleri bir türküdür :

> Kötü beyaz adam uzaklaşır kıyıdan—puti, puti!
> Gideceğiz kötü beyaz adamın ardından—puti, puti!
> Bize yemek verdiği sürece—puti, puti!
> Aşacağız dereleri, tepeleri—puti, puti!
> Bu koca bezirgânın kervanıyla—puti, puti![20]

Bu türküyü söyleyerek uykuya dalarmış yerliler. O anda uydurulan sözleri herkes teker teker sırayla okurmuş, tekrarlanan **puti** (yiyecek anlamına gelen bir sözcük) sözü ise hep bir ağızdan okunurmuş. Bu da bize hepimizin bildiği solo ve koro düzenini açıklıyor. İş heyamolası artık sadece bir nakarat olmuştur.

Çalışma sürecinden kopunca, heyamolaların değişmez öğesi de genişlemeye başladı. Bütünlüğü sağlayan düzenli tekrar anlayışını tümüyle ortadan kaldırmaksızın ritim yapısında çeşitlilik sağladı ve sözcükler tam bir açık seçiklik kazandı:

> Niye böyle kana boyalı kılıncın,
> Edward, Edward'ım?
> Niye böyle kana boyalı kılıncın,
> Niye böyle üzgünsün, oy?
> Sorma! zorlu şahanıma kıydım,
> Anam, anam;
> Sorma! zorlu şahanıma kıydım,
> Şahansız kaldım, oy.[21]

(Türkçesi : Can Yücel)

Böylece «ballad» dörtlüğüne gelmiş oluyoruz. Bu dört-

lüklerde nakarat ortadan kalkıyor, ancak tez ve karşı-tez, haber ve karşılık olarak dörtlüğün ritim yapısında beliriyor :

> Bir güzel oturumuş şu derenin düzünde,
> Aşağı dere boyunda, oy,
> Bir güzel, Kathrine Jaffray adında,
> Nice yiğitlerin oynaşı, oy.[22]

Ballad biçiminde dörtlük bir müzik cümlesi, beyit bir müzik cümleciği, dize de bir müzik birimidir. Her cümlecikte iki birim, her cümlede de iki cümlecik vardır. Her çiftte birbirine benzeyen, ama gene de ayrı olan birimlerin birbirlerini tamamladığı görülür. Müzik kuramcıları ikili biçim diyorlar buna: **AB**.

Ballad biçiminin böyle müzik açısından yorumlanması sadece bir benzeti değil, tek doğru çözümleme yöntemidir. Okullarda okutulan dilbilgisi, yaşayan dil tarihinden ne kadar uzaksa, ders kitaplarındaki şiir kuralları da yaşayan şiir tarihinden o kadar uzaktır. Başlangıçta bir dans biçimiymiş ballad. Bugün bile Faro adalarında olduğu gibi Avrupa'nın bazı yerlerinde bir dans biçimi olarak yaşar :

«Koro başı balladı söyler ve ayak vurarak tempo tutulur. Oyuncular, sözleri hareketleriyle belirtecekleri için koro başını dikkatle dinlerler. Eller bir savaş patırtısı içinde sımsıkı kenetlenir; sevinçli bir sıçrama, zaferi belirtir. Her dörtlüğün sonunda bütün oyuncular koroya katılır, ama dörtlüğün öbür dizelerini ancak ün yapmış belli bir, iki kişi söyler.»[23]

Modern müzik kuramının çözümsel ilkeleri, şiirin, müziğin ve dansın ortak temeli olan ritmin incelenmesine bağlıdır.

Halk türkülerimizin çoğu ikili biçimdedir, ama daha gelişmiş olanları da vardır. Örneğin, Volga kürekçilerinin türküsünde başına ve sonuna geleneksel heyamola dizelerini alan ve duruma göre değişebilen bir bölüm vardır. Müzik terimleriyle söylersek, birinci konuyu ikinci bir konu izler, sonra ya birinci konu tekrarlanır ya da türküye devam edilir. Bu üçlü biçimdir: ABA. Usta ellerde A2 sadece A1'in bir tekrarı değildir: B ile koşullanarak yeni bir biçime girmiştir A1. Öyle ki, üçlü biçim ikili biçimden daha organik, daha diyalektik bir nitelik taşır. Modern müzikte geniş ölçüde işlenmesi de bu yüzdendir.

Özetlersek: dans, müzik ve şiir dediğimiz üç sanat bir tek sanat olarak başlamıştır. Bu sanatların kaynağı topluca çalışmaya koyulan insan gövdelerinin ritimli hareketleridir. Bu hareketin iki öğesi vardı : gövdesel ve sözlü. Birincisi dansın tohumunu taşıyordu, ikincisi dilin. Dil ritmi belirtmek için çıkarılan belirsiz sesler biçiminde başlayıp şiirsel ve konuşulan dile dönüştü. İnsan sesinden ayrılan belirsiz gürültüler araçların vuruşuyla elde edilerek çalgısal müziğin çekirdeğini ortaya çıkardı.

Bizim anladığımız anlamdaki şiirin gerçekleşmesi için atılan ilk adım dansın bir yana bırakılmasıydı. Böylece türkü ortaya çıktı. Türküde şiir müziğin özü, müzik de şiirin biçimidir. Daha sonra bu ikisi de birbirinden ayrıldı. Şiir türküden aldığı biçimi kendi mantığının özüne göre yalınlaştırarak korudu, ritim yapısı şiirin biçimi oldu. Şiir, ritim düzenine bağlı olmaksızın, kendi iç bütünlüğü olan bir hikâye anlatır. Böylece, daha sonraları şiirden düzyazı ile yazılmış hikâyeler ve romanlar doğmuş oldu. Bunlarda şiir dilinin yerini konuşma dili almış, ayrıca, konu uyumlu ve dengeli bir biçim gerek-

tirmiyorsa, ritim de kullanılmaz olmuştu.

Bu arada salt çalgısal bir müzik türü gelişti. Senfoni romanın bir karşıtlamasıdır. Roman ritimsiz sözcüklerse, senfoni de sözsüz ritimdir. Bu, elbette, roman biçimden, müzik de özden yoksundur, anlamına gelmez. Romana biçimini anlatılan olayların sıralanışı verir; senfoninin, ve genellikle klâsik müziğin, özünü ise halk türkülerinden ve danslarından alınan havalarda, bunlarla ilgili sözlerde aramak gerekir. Ne var ki, bu müzik türü özellikle sözlerden bu denli uzaklaştığı için incelediğimiz ritim ilkelerini görülmemiş ölçüde geliştirmiştir. Bu ilkeler böylece müzik sanatının özel gelişme alanı sayılmaya başlamıştır. Biz «müziksel biçim» diyoruz buna. Ama müzik duygusuyla incelediğimiz zaman, şiirde — şiirin yalnız ritim düzeninde değil, özünde — bu ilkelerin kalıntılarını görebiliriz. Şimdi yalnız bu düşüncemizi açıklamakla kalmayıp şiirin büyüye nasıl bağlı olduğunu gösterecek iki örneğe bakalım.

Sappho'nun **Aphrodite'**ye **Yakarış'**ı Avrupanın en eski lirik şiiridir. Hem de lir eşliğinde söylenen gerçekten lirik bir şiir, bir türkü. Sappho kendilerini Aphrodite tapınmalarına adayan dinsel bir genç kızlar derneğinin önderiymiş. Tutkuyla bağlandığı kızlardan biri Sappho'nun sevgisine karşılık vermemiş.

> Ey tahtı ışıl ışıl ölümsüz Aphrodite,
> Ulu Zeus'un düzenci kızı,
> Yalvarırım yüreğimi acılarla dağlama!
>
> Yardımıma gel gene, hani eskiden
> Sesimi duyunca nasıl çıkıp
> Babanın sarayından, kanat çırpan kuşların

Çektiği yaldızlı arabana biner,
Yeryüzüne inerdin bulutsuz mavilikten;
Ölümsüz dudağında o aydınlık gülüşle sorardın,

«Gene nen var?» derdin, «nedir gene
Deli gönlünü çelen? Tılsımımla kimi
Baştan çıkarıp yollamam gerekiyor koynuna?

Söyle, Sappho, kim seni üzen?
Kaçıyorsa, kaçsın, bırak,
Yakında o senin ardına düşecek,

Bugün almıyorsa verdiklerini,
Yarın o sana armağanlar verecek;
Seni sevmiyorsa, istemese de, er geç sevecek.»

Geleceğin varsa, şimdi gel, kurtar beni
Kuşkudan, ne diliyorsa gönlüm
Yerine getir, sen de katıl benimle savaşa!

Sappho dileğini açıklayarak başlıyor söze. Sonra buna benzer yakarışlarının nasıl karşılandığını hatırlıyor. Sonra yeniden Aphrodite'ye yakarıyor. Bu bilinçli bir sanatçının ustalıkla kullandığı üçlü biçimdir. Yakarış olumsuz, çekimser bir havayla başlıyor, olumlu, güvenli bir havayla sona eriyor. Sanki arada olup bitenler dileğinin yerine getirileceği inancını vermiştir Sappho'ya.

Arada olup bitenler nedir? Aphrodite'ye geçmişi hatırlatıyor Sappho. «Eskiden... nasıl... geldiysen... gene gel.» Geleneksel bir şeydi bu. Tanrılara yakardığınız zaman, daha önce onlardan yardım gördüğünüz, size iyi davrandıkları zamanları hatırlatarak isteğinizi pekiştirirdiniz. Bir tapınma biçimiydi bu. Tapınma da bizi büyüye götürüyor. Büyücülükte olmasını istediğin şeyi, hayal gücünde oldurursun. Sappho'nun da burada yaptığı

bu. Ne var ki, eylem yerine, dansetme yerine burada sadece hayal gücünün harekete geçmesi var. Sappho, tanrıçaya gelmesi için yalvarıyor; sonra gelişini canlandırıyor kafasında — onu görüyor, sesini duyuyor; sonra da hayal gücünün bu çabasıyla coşup daha bir güven kazanıyor ve yeniden yakarıyor tanrıçaya. Büyünün sanata dönüşmesidir bu.

İngiliz şiirinde müziksel biçimin bu çeşit kalıntıları tek tüktür, bu yüzden şiirin kaynakları ile ilgilenmeyen eleştirmenler görememişlerdir bunları. Oysa Shakespeare'in şu sonesini hepsi bilir:

Düşünce insanların ve kaderin gözünden
Afarozlular gibi, yapayalnız ağlarım;
İrkilir sağır gökler çığlıklarım yüzünden,
Bahtıma lânet okur, yüreğimi dağlarım;
Talihi yâver giden herkese gıpta eder,
Şu denli güzel olsam, dostlarım olsa derim;
Şunda sanata, bunda dehâya içim gider,
Oysa solda sıfırdır yapmak istediklerim;
Kendimden iğrenirken aklım sana doğrulup
Gönlüm kara dünyayı gerilerde bırakır,
Gün doğarken yükselen bir tarla kuşu olup
Cennet kapılarında kutsal ezgiler şakır;
Öyle bir servettir ki sevgini anmak bile,
Sultanlarla yer değiş deseler de nafile.[24]

(Türkçesi : Talât Sait Halman)

Bu on dört dizede şairin dünyaya karşı olan tutumunda bir dönüşüm oluyor. Başlangıçta kendine kulak vermeyen göklere karşı göz yaşı döken afarozlu biriyken, sonunda cennetin kapısında övgüler okuyan bir kıral oluyor. Büyük bir umutsuzluk havası içinde başlayan

şiir bir zafer türküsünün coşkunluğuyla bitiyor.

Dünyaya karşı olan tutumumuzda bir dönüşüm yaratmak. Bundan önceki bölümde, şiirin özüyle —dualarla, mevsimlik türkülerle ve Keats'in o sonesiyle— başlayıp şiirin başlıca görevinin bu olduğunu ileri sürmüştüm. Şiirin biçimini incelediğimizde de aynı sonuca varmış oluyoruz.

III. DOĞAÇTAN SÖYLEME VE ESİNLENME

Bizim dünyamızda doğaçtan şiir düzen kimse yok gibidir hemen hemen. Kâğıt kalem işidir bizim için şiir. Çağdaş şairler arasında şiirleri yüksek sesle okunmamış olanlar bile vardır. Bu şiirler yazılmış, basılmış, yayınlanmıştır. Satın alan kişilerce de sessizce okunmuşlardır. Bizim şiirimiz konuşma dilinden daha güç, belli ölçüde bir ön çalışmayı gerektiren yazılı bir sanattır.

Yeni şiirin bu özelliğinin yepyeni bir özellik olduğunu unutmamak gerekir. Eski ve Orta Çağlarda, hattâ bugün bile köylüler arasında şairle halkı birbirinden ayıran okur-yazarlık gibi bir engel yoktur. Gerçi günlük dilden ayrıdır şairin dili, ama gene de hem kendisinin hem de halkın kullandığı konuşma dilidir bu. Herkesten daha büyük bir kolaylıkla kullanır bu dili, ama bu da kendisinin dil konusunda daha ustalaşmış olmasındandır. Böyle bir düzende herkes şairdir bir yere kadar. Bu yüzden de adsız kişilerin sanatıdır halk şiiri. Günlük yaşayış içinde kendiliğinden doğar, doğaçtan söyleme yeteneği tükeninceye dek, renk değiştire değiştire, ağızdan ağıza, babadan oğula, yüzyıldan yüzyıla geçer. Bu durumunda kendine özgü niteliğini korusa ve bu niteliği işçilik açısından son derecede yetkin olsa bile, bilinçli sanat niteliğinden yoksundur. Asıl eksiği budur halk şiiri-

nin: apayrı bir kişiliğin damgası. Bu da, halk şiiri bir kişinin değil, bütün bir topluluğun ürünü olduğu için, kaçınılmaz bir eksiktir. Uygar şiir oldukça bireyselleşmiş bir toplumun eseridir.

Öbür yandan, şiirin görevi her zaman olduğu gibi, gene de bilincimizi duyular dünyasından düşler dünyasına çekmektir. Şiir diliyle konuşma dilini karşılaştırdığımız zaman şiir dilinin daha ritimli, daha düşsel, daha büyüsel olduğunu gördük. Bilinçli yaşayışımızda bizi insan olarak belirleyen ekonomik, toplumsal ve kültürel öğeler en etkin, bireysel ayrımlar en belirgin durumlarındadırlar. Öyle ki, nasıl günlük yaşayışımızın düşünme süreçleri bireyler arasındaki en büyük çeşitliliği belirtiyorsa, bu düşünme süreçlerinin dili olan günlük konuşma da en özgür bireysel anlatım yolu olarak beliriyor. Ama duyular dünyasından çekilip uykuya ve düşlere daldığımız zaman, kişiliğimiz de uyuyor ve günlük (bilinçli) yaşayışımızda toplumun baskısı altında kalan hepimize özgü temel içtepiler ve istekler bu baskıdan kurtulmuş oluyor. Düş dünyamız uyanık yaşayışımızdan daha az bireyselleşmiş, daha bütün bir dünyadır.

Bir çeşit düş dünyasıdır şiir. Gene Yeats'in bir sözünü anacağım :

«Ritmin amacı düşünceye dalma anını, uyur ve uyanık olma anını uzatmaktır; bir yandan tekdüze bir ninniyle bizi uyutmaya çalışırken bir yandan da çeşitliliği ile uyanık tutarak yapar bunu; bu esrime içinde istemimizin baskısından kurtulan düşüncelerimiz de kendini simgelerle açıklar.»[25]

Buradaki «kurtulan» sözü tartışılabilir, ama konumuz için büyük bir önemi yok bunun. Şiir dili ritimli olduğu için ninni gibidir. Ama bütün bütüne uyutan bir ninni gibi de değil. Herhangibir dilin hangi şiir tartısını

çözümlersek çözümleyelim, düşüncelerimizi uykuyla uyanıklık arası bir düş dünyasında şiirle büyülenmiş olarak tutmak için Yeats'in söylediği tekdüzelik ve çeşitlilik, benzerlik ve başkalık karışımını buluruz.

İşte bu yüzden, bir şair için esinlenmiş dediğimiz zaman kendisinin bu bilinç-altı düş dünyasında öbür insanlar gibi yabancı olmadığını söylemek isteriz. Şairlerde üstün bir «nesnelerin yüzeyinden özüne inme» yeteneği vardır. Bu sürecin yardımıyla iç dünyasındaki çelişmelerden, toplumla kendi arasındaki çatışmalardan kurtulmuş olur. Gerçekliğin düğümleri düşlerde çözümlenir. Ama çekildiği bu dünya günlük yaşayışından daha az bireyselleşmiş ve öbür insanlarla kendisi arasında ortak bir dünya olduğu için, bu dünyanın yaşantısını yansıtan şiiri de genel bir tepki yaratır, başkalarının duyup da dile getiremedikleri duyguları dile getirerek onlar arasında bir duygu ve düşünce yakınlaşması sağlar:[26]

> Ve acıdan dili tutulunca insanın, bir tanrı
> Çektiğimi anlatayım diye bana dil vermiş.[27]

İnsanların açıklayamadıkları, dile getiremedikleri özlemleri vardır. Şair de açıklayamaz bunları, ama esinlenme yeteneği ile dile getirir hiç değilse. Şair özlemlerini dile getirince de, öbür insanlar kendi özlemlerini bulurlar şairin sözlerinde. Onun şiirini dinlerken şiirin yazılışının yaşantısını paylaşırlar şairle. Onunla aynı düş dünyasında yaşar, aynı dinginliğe kavuşurlar.

Yansılama danslarında, ilkel avcılar içlerinden birinin önderliğinde, büyük bir istem gücüyle düşlerini gerçekleştirmek için avın başarılı bir uygulamasının provasını yaparlar. Gerçekte bütün yaptıkları doğa karşısındaki güçsüzlüklerini açığa vurmaktır. Ama açığa vur-

makla onu bir dereceye kadar yenmiş olurlar. Dans sona erdiği zaman, avcı olarak daha önce kendilerinde olmayan bir üstünlük kazanmışlardr.

Şiirde aynı süreci daha yüksek bir düzeyde görürüz. Uygar insan doğa üzerinde büyük ölçüde bir üstünlük sağlamayı başarmıştır, ama ancak toplumsal ilişkilerini daha karmaşık bir biçime sokarak yapabilmiştir bunu. İlkel toplum yalındı, sınıfsızdı, doğaya karşı zayıf da olsa birleşmiş bir bütün olarak çıkıyordu. Uygar toplumsa daha karmaşık, daha zengin, daha güçlüdür, ama bütün bunların kaçınılmaz bir sonucu olarak da her zaman kendine karşı bölünmüştür. Böylece büyünün temeli olan toplumla doğa çatışmasından sonra şiirin temeli olan birey ve toplum çatışması ortaya çıkar. İlkel avcıların dansını yöneten önder onlar için ne yapıyorsa, şair de bizim için aynı işi yapar.

İlkel şair kendi başına çalışmaz. Dinleyicileri de işbirliği yapar onunla. Kendisini dinleyen bir kalabalığın ilgisi olmadan hiçbir şey yapamaz. İlkel şair yazmaz, yüksek sesle okur. Şiirlerini durup düşünerek değil, doğaçtan söyler. Kendisine esin geldiği zaman, dinleyenleri hemen bunun etkisini duyar. Hemen o şiire kaptırırlar kendilerini. Bir şiir okurken ya da dinlerken bizim de duygulandığımız olur, ama öyle kolay kolay kendimizden geçmeyiz. İlkel bir topluluğun tepkisi daha az incelmiştir. Böyle durumlarda bütün topluluk kendini bir düş dünyasında bulur: herkes kendinden geçer. Batı İrlanda'da sık sık rastladım buna. Şimdi, Onega Gölündeki adalardan birinde, bir Ruş halk şairinin kulübesinde nasıl türkü söylediğini açıklayan şu sözleri dinleyin:

«Utka öksürdü. Herkes kulak kesildi. Başını geriye attı, gülümseyerek çevresine şöyle bir baktı. Sabırsız, istekli bakışları görünce hemen başladı türküsüne. Yavaş

yavaş değişti yaşlı türkücünün yüzü. Bütün kurnazlığı uçup gitti. Yapmacıksız, çocuksu bir yüz oldu. Esin dolu bir ışımayla aydınlandı. Güvercin gibi gözleri büyüyüp parlamaya başladı. İki damla gözyaşı belirdi içlerinde. Esmer yüzü al al oldu, sinirli gırtlağı düğümlenmeye başladı. Otuz yıl döşeğinden kalkamayan Murom'lu Ilya ile birlikte acı çekiyor, haydut Solovey'in hakkından gelişine onunla birlikte seviniyordu. Bütün dinleyenler de türkünün kahramanı ile birlikte yaşıyorlardı. Arada birinin şaşırıp bağırdığı, bir başkasının kahkahasının çınladığı oluyordu. Bir başkasınınsa, gözlerinden boşanan yaşları isteksizce sildiği görülüyordu. Türkü bitinceye kadar hepsi gözlerini kırpmadan oturdu. Bu tekdüze ama çok tatlı ve yumuşak havanın her notasını seviyorlardı.»[28]

Okur-yazar değildi bu insanlar; ama şiir, bugünkü İngiliz halkı için taşımadığı bir anlam taşıyordu onlar için. Bizim Shakespeare'imiz, Keats'imiz vardı, doğru, üstelik Utka'dan daha büyük şairdi bunlar. Ama Utka'yı halk seviyordu. Bizse, aynı şeyi kendi yurdumuzda Shakespeare ve Keats için söyleyemezdik bugün.

Rusya'dan Orta Asya'ya uzanalım, bakalım altmış yıl önce Türkmenler nasıl şiir dinlerlermiş:

«Etrek'teyken, bir halk şairinin çadırı vardı bizim çadırın yanında. Kimi akşamlar sazını alıp gelir, bütün komşu çadırların delikanlıları onun yiğitlik destanlarını dinlemek için toplanırlardı. Bu adamın türküleri, türküden çok gırtlaktan çıkan hırıltılara benziyordu. Bir yandan türkü söylerken bir yandan da okşar gibi sazının tellerine vuruyordu. Ama kendisi coştukça, sazı da hızlanıyordu. Savaş kızıştıkça, türkücünün de, genç dinleyicilerinin de coşkunluğu artıyordu. Bu genç göçebeler nara atıp külâhlarını havaya fırlattıkça, coşkuyla saçlarını sı-

vazladıkça sanki bir savaş öfkesine kapılıyorlar, destansı bir sahneyi canlandırıyorlardı gözlerimizin önünde.»[29]

Bu Türkmenler, şairi de, dinleyenleri de, gerçekten kendilerinden geçmişlerdi.

Bize Milton'u, Dante'yi ya da Homeros'u okurken kendimizi kaybetmeyiz. Acaba eski Yunanlılar ne yaparlardı Homeros'u dinlerken? Tıpkı bizim gibi davrandıklarını sanırız biz. Oysa yanlıştır bu. Platon'un konuşmalarından birinde, Homeros destanlarını okuyan bir ozan şiir okuyuşunun kendisi ve dinleyicileri üzerindeki etkisini şöyle anlatıyor :

«Acıklı bir şey anlatıyorsam, gözlerim yaşla dolar; anlattığım korkunç ve duyulmamış bir şeyse, tüylerim diken diken olur, yüreğimin atışı duyulur... Ne zaman beni dinleyenlere şöyle bir göz atsam, bakarım kendilerini duydukları sözlere kaptırmış, şaşkınlık içinde ağlıyorlar.»[30]

Biz bir şairin esinlenmiş olduğunu söylediğimiz zaman, boş bir söz söylüyoruzdur. Oysa ilkel ozanlar, uğraşlarının niteliği sorulduğunda hep aynı karşılığı verirler. Hepsi esinlenmiş olduklarını, ciğerlerini Tanrının soluğuyla doldurduklarını ileri sürerler. Gene Orta Asya'ya dönelim. Bundan yetmiş yıl önceki modern folklor araştırmalarının öncülerinden Radlov'un sözlerini alıyorum aşağıya :

«Usta bir Kırgız halk şairi, olayların sırasını bildiği sürece, her konuda doğaçtan şiir söyleyebilir. İçlerinden en usta olan bir saz şairine şu ya da bu türküyü söyleyebilir mi diye sorduğumda, 'İstediğiniz her türküyü söyleyebilirim, türkü söylemek Tanrı vergisi bana. Söylediğim türkülerden hiçbirinin sözlerini ezberlemedim. Bütün sözler kendiliğinden gelir dudağıma.'»[31]

Odysseia'da anlatılan ozan Phemios geliyor aklımı-

za, «Kendi kendimi yetiştirdim ben. Çünkü bütün türküleri Tanrı ezberletti bana.» [32] diyen Phemios. Sonra bütün şiirlerini kendisini görmeye gelen bir melekten öğrendiğini söyleyen Anglo-Saxon ozanı Caedmon'u düşünüyoruz.[33]

Bütün ilkel insanlar arasında ozan tanrıyla esinlenmiş, tanrıyla esrimiş, tanrının sesiyle konuşan bir yalvaçtır. Eski Yunanlılarda yalvaçlıkla (mantike) delilik (mania) arasındaki bağ sözcüklerin kendisinde belirir. Onlar için şiirin ve yalvaçlığın büyüsel başlangıcı kendiliğinden anlaşılır bir olaydır, çünkü her ikisinin de belirtileri onlara Diyonizos şenliklerindeki esrime danslarını hatırlatır. Platon'un sözlerini alıyorum gene :

«Bütün iyi ozanlar sanatçılıklarıyla değil, tanrısal bir esinlenmeyle, ya da esrimeyle yazarlar şiirlerini. Şiirin doğduğu anda dans eden Korybantlardan daha az çılgın değildirler. Kendilerini hep birden bir ritme kaptırdılar mı, kendinden geçerek derelerden süt ve bal çeken Bakkhantlar gibidirler.»[34]

Korybantlar eski Yunan dünyasının dervişleri, kendilerini Anadoludaki ana tanrıçaya adamış esrik oyuncularıydı. Bakkhantlar da müziğin etkisiyle esrime nöbetlerine tutulan Diyonizos rahibeleriydi. Bu esrimeyi «entheoi», yani içlerinde bir tanrı olduğunu söyleyerek açıklıyorlardı. «Enthusiasm» sözü de buradan geliyor. Bu düzeye inince şiirden söz edemeyiz artık. Burada şiirin büyüsel köküne varmış oluyoruz.

Esinlenme ve esrime aynı şeydir. İlkel toplumlarda bilincin kaybolması, çırpınma ve kasılma gibi ruh bozukluklarının ya bir tanrı, ya bir hayvan, ya da atalardan birinin ruhu ile ilgili olduğu ileri sürülürdü.[35] Bu düşünce, yansılama danslarında oyuncuların dansın konusuna göre kendilerinden geçip ya bir hayvana, ya da bir ruha

öykünmelerinden doğuyor.

İsteri bir sinir hastalığı, bireyle çevresi arasında bilinçaltının ayaklanması biçiminde beliren bir çatışmadır. İlkel insanlar bu çeşit çatışmalara daha yatkın oldukları için değil de, bilinçleri daha az karmaşık ve esnek olduğu için isteri daha yaygındır onlarda. Bu hastalık büyüyle iyileştirilir. İlk belirtiler ortaya çıkınca, hastaya bir türkü okunur. Bu türkü nöbeti hızlandırır, fiziksel çözülmeyi kolaylaştırır. Demek ki burada salt büyüsel düzeyde bir şiirle, ya da daha doğrusu şiir olmayıp da şiiri doğuran iyileştirici büyüyle karşı karşıyayız. Çünkü büyü de aynı yollarla iyileştirilen bir bilinçaltı ayaklanışıdır. Arada şu ayrım vardır yalnız: yansılama danslarında esrime eğilimi topluca düzenlenir — düzenli yığın isterisidir bu, bireysel nöbetlerse dağınıktır. Ama her ikisinde de iyileştirme yolu aynıdır. Hastanın cinleri kovulur. Hastanın benliğini saran kötü ruh bir türkünün büyüsüyle uyandırılıp uzaklaştırılır. Bu cin kovuculuk işini yapan kimse, yerine göre şaman, otacı, büyücü denen kimse, çoğu zaman özel eğitim görmüş bir isteri uzmanıdır. Bu bakımdan cin kovucuyla hastası arasındaki ilişki yansılama danslarındaki oyuncularla önderleri arasındaki ilişkiye benzer.

Bilicilik (kâhinlik) ruhların ya da cinlerin etkisiyle esrimenin bir gelişmesidir. Bir hastayı ruhların etkisinden kurtarmanın en önemli özelliklerinden biri, o ruhun adını açıklamaya zorlanmasıdır; çoğu zaman da, ruh adını açıkladıktan sonra kurbanını salıvermesine karşılık kendisinin de yatıştırılmąsım ister. Böylece bu süreç bir çeşit tanrıların isteğini açıklama ve geleceği haber verme yolu olur. İsteri nöbeti bilicilik esrimesi biçimini alır ve bu esrimede hasta, tanrının ya da ruhun sesini duyuran, çağdaş ruh çağırma olaylarındaki aracının

yaptığı işi yapar. Bu durumda, gelecekle ilgili ve bilinçliyken duymadığı korkuları, umutları, haberleri bildirir. Bugün bile, gelecekteki olaylar önce gölgeleriyle belirirler, deriz.

Son olarak da bilici şair olur. İlkel düşüncede bilicilikle şiir arasında kesin bir çizgi yoktur. Homeros destanlarında anlatılan ozanlara ikinci bir görme yetisi tanınır, kişilikleri kutsal sayılırdı. Şair daha üstün ruhsal ve toplumsal düzeye erişmiş bir bilicidir. Kendisindeki coşma belirtilerinin fiziksel yoğunluğu azalmıştır ama, onun coşması da bir esrimedir ne de olsa. Aklı bu esrimeyle kendini bir düş dünyasında bulur, bilinçaltı bu düş dünyasında bir boğuşma içindedir ve istekler burada bir gerçekleşme yolu bulur. Bilicinin gelecekten verdiği haber nasıl herkesçe benimseniyorsa, şairin sözleri de bütün yürekleri duygulandırır.

Bütün bunları önceden duymuş Goethe. Şairin düşüncelerini yansıtan bir bölümü olduğu gibi alıyorum buraya :

Die Träne hat uns die Natur verliehen,
Den Schrei des Schmerzens, wenn der Mann zuletzt
Es nicht mehr trägt, und mir noch über alles,
Sie liess im Schmerz mir Melodie und Rede,
Die tiefste Fülle meiner Not zu klagen:
Und wenn der Mensch in seiner Qual verstummt,
Gab mir ein Gott, zu sagen, wie ich leide.

Yaradılış gözyaşı vermiş bize, acının çığlığını vermiş,
İnsan artık dayanamaz gibiyse, üstelik
Ezgiler, sözler bağışlamış bana, yaramı
Bütün derinliğiyle dile getireyim diye;

Ve acıdan dili tutulunca insanın, bir tanrı
Çektiğimi anlatayım diye bana dil vermiş.

(Goethe, **Tasso**).

Shakespeare'den sonra, yeni Avrupa'nın belki de en büyük şairidir Goethe. Burada şairin görevini tanımlıyor kendisi. Bundan iyi bir tanımlama da yapılamazdı.

IV. EPİK

Uygarlık nedir? Şimdilik, uygarlığın günümüze kadar gelen anlamıyla, boş zamanı olan bir sınıfın varlığını öngördüğünü belirtmekle yetinebiliriz. İnsan geçimini sağlayan araçları yapmakla nasıl hayvanlardan ayrılıyorsa, uygar insan da, üretim biçimini geliştirmesi sonucunda topluluğun bir kesiminin —yönetici sınıfın— başkalarının emeğiyle geçinebilmesiyle ilkel insandan ayrılır. Boş zamanı olan yönetici sınıf arasında büyü artık daha az önceliği olan gereksinmeler için uygulanır. Bir yandan bilime, öbür yandan sanata dönüşür. Bilim büyünün nesnel yanının — doğaya karşı bir dış boğuşmanın, sanatsa öznel yanının — bir iç, fiziksel boğuşmanın sonucudur. Şiir işte bu noktada büyüden doğar, ama bu doğuşuyla bütün bir toplumun isteklerini dile getirmekten uzaklaşır. Toplum artık kendine karşı içinden bölünmüştür.

Modern Avrupa şiiri lirik, epik, dramatik şiir diye başlıca üç türe ayrılır. Bunların hepsi Yunan etkisi altında gelişmiştir. Bu gelişme sürecinde bir takım ilkel niteliklerinden de sıyrılmışlardır. Yunan lirik şiiri, adının da belirttiği gibi, gerçekten türkü olarak söylenirmiş; Yunan epik şiiri bir kalabalığın önünde okunurmuş; Yunan oyunlarında ise hem türkü söyleyen, hem

de danseden bir koro bulunurmuş.

Yunan epik şiirinin baş eserleri **İlyada** ile **Odysseia'**dır.[36] Bu destanlar epik **hexameter** (altı ölçülü bir koşuk) denen ve uyaksız olarak tekrarlanan bir koşukla yazılmıştır. **İlyada**'da 15 000, **Odysseia**'da ise 12 000 dize vardır. **İlyada** Troya Savaşı sırasında Agamemnon ile Akhileus arasındaki kavgayı, **Odysseia** ise bu savaşın sonunda, bir başka önderin, Odysseus'un, yurduna nasıl döndüğünü anlatır. Bu şiirlerle, şiirin çekirdeği olduğunu söylediğimiz ilkel türkü ve dansların ilişkisi nedir?

Bu şiirler dinsel şenliklerde söylenirdi. Bu şiirleri okuma sanatı başlı başına bir meslekti. Şiir okuyucuları Homeridai, «Homerosoğulları», denen bir loncaya bağlıydılar. Tarihöncesi zamanlarda, bu Homerosoğullarının, adlarından da anlaşılacağı gibi, mesleklerini babalarından öğrenen bir halk ozanları topluluğu olduğu sanılıyor.

Bu şiirler türkü gibi söylenmez, yüksek sesle okunurdu. Ama Homerosoğulları töresine göre şiir okuyan kimse elinde bir değnek bulundururdu. Geleneğe göre, ataları Homeros'un lir eşliğinde şiir okuduğuna inanılırdı. Bundan da anlıyoruz ki değnek, lirin törensel bir kalıntısıdır. Tarihöncesi zamanları anlatan şiirler de bunu doğruluyor. Phemios ve **İlyada** ile **Odysseia**'da sözü geçen öbür halk ozanları hep lir eşliğinde şiir okuyorlar. Demek ki, epik şiirler de daha önce türküymüşler.

Odysseia'da dört çeşit şiir okuma gösterisi anlatılır. Birincisinde sadece lir eşliğinde bir türkü söylenir. İkincisi de birincisine benzer, yalnız bunda ozan daha önce lir eşliğinde dans eder. Öbür ikisinde ise ozan şiirleri (türküleri) okurken bir koro da dans eder. Bu türküler daha önce dansmışlar. Altı ölçülü epik koşuğunu ince-

lediğimiz zaman da bu sonuca varıyoruz. Bu koşuğun daha önce bir ağızdan söylenen Yunan şiirinde aynı türden beyitlerin koşuğuna benzediği sanılıyor.

Halk şiirinin evrimi böylece ortaya çıkmış oluyor. Halk şiiri ilkel bir koro-başı ve koro, solo ve nakarat birleşimi olarak başlıyor. Koro-başı ve solo gelişiyor, koro ve nakarat bırakılıyor. Daha sonra solocu çalgısını bir yana bırakınca türkü de şiir olmuş oluyor. Epik şiirin doğuşu budur. Ama epiği doğuran nedir?

Yunan uygarlığı daha eski bir uygarlığın, Balkanlardan gelen barbarların akınlarıyla yıkılan Minos uygarlığının, yıkıntıları üzerine kurulmuştu. Bu kuzeyli topluluklar Ege topraklarına geldikleri yıllarda daha oymak düzeninden kurtulamamışlardı. Ne var ki, yağmalar ve savaşlar sonunda biriken zenginliğin yarattığı bunalım serüvenci savaşçıları yönetici sınıf olarak başa getirdi. Bu yönetici sınıf ele geçirilen topraklar üzerindeki Mikene ve Sparta gibi kale kentlerinin dolaylarında yarı derebeylik düzeni içinde örgütlendi. Bu kaynaşmalar yeni bir ozan tipi çıkardı ortaya — bir kırala ya da öndere bağlı, o önderin savaşlarrını öven, böylece ününü arttıran bir ozan tipi. Bir de yeni bir şiir türü, — bu savaşçı, erkeksi, bu dünyaya bağlı, bireyci ve hayat dolu bir sınıfın görüşünü dile getiren kahramanlık destanı — ortaya çıktı.

Bu kırallıklar, varlıkları savaşa bağlı olduğu için, çok yaşamadılar. Kuzeyden gelen yeni akınlarla yıkılıp gittiler. Mikene ve Sparta'dan kovulduktan sonra, malı mülkü elinden alınan bu kırallar geri kalan uyruklarıyla Anadolu'nun batı kıyılarına yerleştiler, ama eski zenginliklerinden ve görkemlerinden artık pek bir şey kalmamıştı. Ozanları, artık yeni zaferler olmadığı için, yeni zaferleri kutlamıyorlar, geçmişin ülküleştirilmiş anıları-

na dönüyorlardı. **İlyada** ile **Odysseia** başlangıçta, Agamemnon'un Nestor'un soyundan gelen küçük kıralların saraylarında doğaçtan söylenen kahramanlık destanlarının birbirine bağlı olmayan bölümleriydi. Homerosoğulları da bir çok ozan topluluğundan biriydi, ama öbürlerinden üstün oldukları için, ünleri zamanla hepsininkini aştı.

Bundan sonra ticaret yeniden canlandı. Denizcilik gelişti, yeni yeni şehirler kuruldu. Yapım ve alım-satımla uğraşan yeni bir sınıfın başındaki tüccar prensler tecim yolları boyundaki bütün kıralları ve toprak sahibi soyluları silip süpürdü. Tüccar kırallar kendi saraylarını kurdular ve günün önde gelen ozanlarını bu saraylara çağırdılar. Daha sonra bu prenslerden biri, Nestor'un soyundan gelen Atina'lı Peisistratos, **İlyada** ile **Odysseia'**nın kâğıt üzerine yazılmalarını sağladı.

İlyada ile **Odysseia**'nın gelişmesinin bir benzerini, Chadwick'in de belirttiği gibi, Cermen epiğinin tarihinde görüyoruz. Caesar'ın **Yorumlar**'ında Teutonların adını ilk duyduğumuzda, Teutonlar hâlâ oymak düzeni içinde yaşamaktadırlar. Tacitus'un sayfalarında biraz ilerledikleri sezilir. Bir kaç kuşak sonra ise Roma İmparatorluğunu parçalayarak kendi kırallıklarını kurmaktadırlar. Tacitus'un anlattığına göre bu topluluklar Arminius gibi büyük önderlerin kahramanlıklarını canlandıran eski türküleri geliştirdiler. **Edda**'ların, **Nibelungenlied**'in ve **Beowulf**'un çekirdeği bu türkülerdi. Yunan ve Cermen epiği arasındaki belirli benzerlikler — Chadwick'in görüşüyle kahramanlığa değgin özellikler — bu şiirlerin yazıldığı toplumsal koşullar arasındaki benzerliklere bağlıdır.[37]

Şimdi, epik şiirin evrimini gözden geçirdiğimize göre, bu şiiri yaratan ozanları ele alalım. Bunların tekniği

ve dinleyicileriyle aralarındaki ilişkiler neydi? Bunun karşılığını, epik şiirin bugün bile yaşayan bir sanat olduğu ortamlarda aramak gerekir.

Kırgızlar bugün, Hindu Kuş'un kuzeyindeki Tien Şan dağlarındaki Bağımsız Kırgız Cumhuriyeti'nin özgür ve eşit yurttaşlarıdır. 1917 Devriminden önce bu insanlar geri, hastalıklı, ölmeye yargılı, ama şiirleriyle ün salmış göçebelermiş. Bundan sonra verilecek bilgi, onları o durumda tanıyan Radlov'dan alınmadır.

Hepsi ozanmış Kırgızların. İçlerinden yalnız meslekten olanlar halk karşısına çıksa bile, nerdeyse herkes doğaçtan bir kahramanlık türküsü söyleyebilirmiş. Uğraşı ozanlık olan kimseler şenlikten şenliğe gider, türkülerini **kopuz** denen iki telli bir saz eşliğinde söylerlermiş. Tekniklerini şöyle açıklıyor Radlov :

«Az çok yeteneği olan her ozan her zaman doğaçtan türkü okur, öyle ki, bir ozanın bir türküyü yeniden aynı biçimde söylemesi beklenemez. Ama her keresinde de yeni bir şiir yazar anlamına gelmez bu. Ozanın yaptığı iş piyanistinkine benzer. Piyanist belli bir anın esinlemesiyle nasıl bildiği havaları uyumlu bir kalıba döker, böylece eskiyi yeni yaparsa, ozan da aynı şeyi yapar. Uzun bir ustalık dönemi sonunda, anlatılan öykünün akışına uyan bir biçimde bir araya getirdiği bir çeşit 'üretme öğeleri' dizisi edinmiştir. Bunlar bir kahramanın doğuşu, büyüyüşü, silâhların yüceliği, savaş hazırlığı, savaşın fırtınası, kahramanın savaştan önce konuştukları, insanların ve atların anlatılması, bir gelinin güzelliğinin övülmesi gibi belli olayları ve durumları betimleyen imgelerdi. Ozanın sanatı bu duruk parçaları durumun gerektirdiği biçimde bir araya getirmek, gene o duruma göre uydurduğu dizelerle bu ayrı bölümleri birleştirmekti. Bu kalıplar bir çok değişik biçimlerde kullanı-

labilir. Ozan bir kaç fırça vuruşuyla bir olayı canlandırabileceği gibi, o olayı bütün ayrıntılarıyla ve epik bütünlüğüyle işlemesini de bilirdi. Bir ozan bu öğeleri ne kadar iyi bilirse, ustalığı o ölçüde ayrıntılı, dinleyenleri sıkmadan kendini dinletme yeteneği de o kadar güçlü olurdu... Nasıl hiç durmadan konuşup, masal anlatabilirse, bir gün, bir hafta, bir ay boyunca durmadan türkü söyleyebilirdi.»[38]

Koşukta kelimeler yapma-kalıplara göre dizilir, ozan da, koşuk dilini konuşma dili kadar kolay kullanabiliyorsa, konusuyla ilgili her olayı, toplumsal hayatın bilinen bütün törelerini ve süreçlerini kapsayan geleneksel örnekleri bildiği için yapabiliyordur bunu. Ustalığı biraz da buna dayanır. Epik anlatımın bu kadar kolay oluşu ise, bu kadar biçimsel olması yüzündendir. Başlangıcı doğaçtan söylemeye dayandığı için töresel bir nitelik taşır. Ozanın sanatının püf noktası budur. Buna karşılık, yazılı gelenek içinde yetişen şair doğaçtan söyleme yetisini yitirmiş, ama dilini kişiselleştirme gücünü kazanarak bilinçli sanatçı olmuştur.

Epik anlatımın bu nitelikleri evrenseldir. Bu Kırgız hanlarının görünüşü Odysseus'un sarayında nasıl yeniden ortaya çıkıyorsa, kullandıkları dilin yankıları da **Odysseia**'da öyle duyulur. Ya da, Yunan epik şiiriyle Cermen epik şiirini karşılaştırdığımızda, yatmak, kalkmak, yemek hazırlamak, konukları ağırlamak, atlara koşum takmak gibi olayların hep aynı kalıplaşmış sıfatlar, süslü mecazlar ve tekrarlanan bölümlerle anlatıldığını görürüz. Bu özelliklerin bulunuşu Yunan ve Cermen epik şiirlerinin de Radlov'un anlattığı koşullar altında geliştiğini doğruluyor.

Peki, **Eddalar**, **Beowulf** ve öbür epik şiirlerin yanında, sanat eseri olarak, **İlyada** ile **Odysseia**'nın büyük

üstünlüğünü nasıl açıklayacağız? Eski Yunan ülkesinin tarihsel koşulları epik şiirin gelişmesi için özellikle elverişliydi. Bu sorunu bütün ayrıntılarıyla burada ele alamam, ama bir nokta üzerinde kısaca durmak istiyorum: bu şiirler hangi koşullar altında yazılı olarak kâğıda geçirildi? Eski Yunanlılar bu şiirlerin İsa'dan önce altıncı yüzyılın ikinci yarısında Atina'da Peisistratos'un yönetiminde yazıldığına inanıyorlardı. Bu inancın doğruluğundan kuşkulanmak için hiç bir neden yok. Ama bütün Yunan ülkesinde bundan çok önceleri yazı kullanılıyordu. Acaba Homerosoğulları bundan neden yararlanmıyorlardı? Çok iyi örgütlenmişlerdi de ondan. Sözlü gelenekleri öylesine işlenmişti ki, kalem kullanmayı düşünmüyorlardı bile. Bütün bildiklerini kafalarında taşıyorlardı. Şaşılacak bir yanı yok bunun, üstelik. Homerosoğullarının sözlü geleneğinin tek özelliği —asıl belirtmek istediğim noktaya geliyorum— bu geleneği okur-yazarlığın bütün topluma yayılarak yazılı bir edebiyat ve bir eleştiri duygusu yarattığı döneme kadar korumuş olmalarıdır. Öyle ki, bu şiirlerin yazılmaları gerektiği zaman bu iş başarıyla gerçekleştirildi. Tarih iyi davranmıştı Homerosoğullarına.

Yazılı şiire karşı epik anlatımın belirli güzelliği akıcılığı ve tazeliğindedir. Doğaçtan söylemenin erdemidir. bu. Söyleyiş her şenlikte yeni bir renk kazanır; anlık heyecanlarla parıldar. Ama geçicidir bu parıltı. Doğaçtan söylenen sözler kanatlıdır, bir yere bağlanamaz.

Kırgızlardan bir şey daha öğrenelim şimdi. Radlov, Kırgızların şiirlerini kaydetmek için gösterdiği çabaları açıklıyor.

«Bütün çabalarıma karşın türkülerini tam bir başarıyla kâğıda geçiremedim. Aynı türküyü tekrarlamaları, ağır ağır söyleyerek yazdırmaları, benim onları sık

sık durdurmam, türkünün iyi okunması için gerekli olan coşkunluğu yok ediyordu. Ozan daha önce tutkuyla söylediği türküyü, ancak yorgun ve bıkkın bir sesle yazdırıyordu.»[39]

Gramofonun çıkmasıyla, Radlov'un karşılaştığı güçlük az çok giderilebilmiştir, ama bu bile yetersizdir. Bir ozan hiçbir zaman bir kalabalığın karşısında coştuğu gibi coşarak türkü söylemeyecektir, bir makinanın karşısında. Bu soruna kökten bir çözüm yolunu, son bölümde de göreceğimiz gibi, ancak bizim kuşağımız bulmuştur.

Cermen destanlarının kâğıt üzerine yazılma koşulları çok daha az elverişliydi, Homeros destanlarının düzeyine erişemeyişleri de bu sözlü geleneğin yazılı edebiyata aktarılışındaki aksaklıklara bağlanabilir. Karanlık Çağlar denen zamanlarda okuma-yazma çok ağır yayılıyordu, üstelik, uzun bir süre bu yalnız Lâtince ile sınırlıydı. Ayrıca, batı Avrupa'da, halk şiiri Hıristiyan olmadığı için destek de görmüyordu. Alcuin, Lindisfarne Piskoposuna gönderdiği bir mektupta, «Rahipler birlikte yemek yerken Tanrının sözleri okunsun. Bu durumlarda bir ozanın çalgısını değil, bir rahibin okuyuşunu dinsizlerin şiirlerini değil, kilise ulularının sözlerini dinlemek daha uygundur. Ingeld'in ne ilintisi var İsa'yla?»[40] diye yazıyordu. Homerosoğulları Sarayın saygıdeğer konukları ve kutsal törelerin tanınmış bilge kişileri sayılıyorlardı. Hokkabazlardan ve öbür çağlardaki gezici ozanlardan bu önemli üstünlükleriyle ayrılıyorlardı.

İlyada ile **Odysseia**'yı bir kişi mi yazmıştı, yoksa çeşitli yazarların yazdıkları kısa kısa bölümler bir araya mı getirilmişti? Klâsik edebiyat uzmanlarını yüz elli yıldır «bütüncüler» ve «ayrıcılar» diye uzlaşmasız bir çatışmaya düşüren ünlü Homeros sorunu budur. İki soruya da olumlu bir karşılık verilemez. Bu destanları tek

bir insanın, ya da bir çok insanların yaratmış olması önemli değilsir. Yazarlık kavramı söz konusu olamaz burada. Bu şiirler hazırlıksız çeşitlemelerin bir çiçek dürbününden görünen değişkenliği içinde, belli bir anın esinlenişine uyarak biçim almış, doğaçtan söyleme yeteneği yavaş yavaş azaldıkça billûrlaşmış ve bu şiirlere büyük bir özenle sağlanan son görünüşlerinde, ilkel halk şiirinin yalın gerçekçiliği ve doğal dil güzelliği olgun sanatın ince ve eleştirsel kişiselliği ile kaynaşmıştır. Bu durumdan da anlaşılacağı gibi, bu şiirler ne tek bir sanatçının, ne de ayrı ayrı çalışan bir sanatçılar dizisinin ürünüydü. Bu babadan oğula kalma bir sanatı yetkinleştirme uğrunda hayatlarını adamış usta ve çırakların, kuşaklar boyunca belli bir düzen içinde çalışan bir okulun eseriydi. Bu ustaların en iyileri yaratıcı sanatçılardı; ama bu ustalar bile özgünlüklerini kesin yenilikler getirmek yerine, geleneksel gereçlere incelik ve uyum kazandırmaya adamışlardı. **İlyada** ve **Odysseia** ile ilkel destanların dokusu aynıydı, aynı yöntemle yaratılmışlardı, ama doğaçtan söylenen koşuğun nitelikleri bu iki destanda öylesine işlenmişti ki, bunların kendiliğindenliğini yitirmeden sanat haline gelebilmeleri sağlanmıştı. Bütün bunlar doğaçtan söylemeyle bileştirme, sözle yazı arasında köprü kuran belli tarih koşullarının bir araya gelmesiyle olabilmişti. Öyle ki, kendisini, soluğu kesilmiş, gözleri açılmış kalabalığın heyecanına kaptıran ilkel ozanın önceden tasarlanmamış coşkunluğu yazılı kelimelerin kalıcılığına aktarılabildi.

Homeros'la ilgili yanılmalarımın bir gün nasıl ortadan kalktığını bugün olmuş gibi hatırlıyorum. Önce **Odysseia**'yı okumuş ve «Boylu boyunca serilmişti tozlara, biniciliğini unutup.» dizesine bütün öğrenciler gibi bayılmıştım. Eşsiz, esinlenmiş bir dize gibi gelmişti ba-

na. Daha sonra aynı dizeyle **İlyada**'da karşılaştım. Şaşırtıcı bir durumdu bu. Gerçekten esinlenmiş bir dize idiyse, nasıl yeniden kullanılabilirdi? Bir bölümün, öbür bölümün bir benzetlemesi olduğunu ileri sürüyordu metni hazırlayanlar. Ama bu açıklama yetmiyordu bana. Bu durumda yamalı bir bohçadan başka bir şey değildi bu şiirler. Şaşırmış kalmıştım.

O sıralarda İrlanda'ya gittim. Bu kılıksız köylülerin konuşmaları da, kendilerini az çok anlamaya başlayınca, iyice şaşırttı beni. Sanki Homeros yeniden hayata dönmüştü. Soluğu tükenmeyen bir konuşma diliydi bu, ama gene de ritimli, ses yinelemelerine yer veren, biçimsel, yapay bir dildi. Bir gün bir kadının doğurduğunu haber verdiler. Habercimin deyişiyle, «Kadın batıdan getirip yıkmıştı yükünü.» Ne demek istediği anlaşılıyordu. Sık, sık, tezek azaldığı için, bayırlardan topladıkları süpürge otlarının yükü altında iki büklüm olmuş kadınların, köye dönüşünü görmüştüm. Ne güzel bir görüntü, dedim, ne güzel bir söz sanatı! Çok geçmeden üç dört kişiden daha duydum aynı deyimi. Herkesin hergün kullandığı bir deyimdi bu. Buna benzer daha bir çok olaydan sonra, bu insanların dillerinden dökülen incilerin yeni şeyler olmadığını anladım. Yüzyıllarca eskiydi bu deyimler. Homeros'a dönünce, yeni bir anlayışla okudum onu. Halkın şairiydi Homeros—soyluydu, elbette, ama sınıf eşitsizliklerinin kulübeyle saray arasında daha bir kültür ayrılığı yaratmadığı bir çağda yaşamıştı. Yapay bir dil kullanmıştı, ama ne gariptir ki, doğal bir yapaylıktı bu. Güçlü ve yüceltilmiş bir halk diliydi Homeros'un dili. Halkın onu dinlemeye koşuşması boşuna değildi.

V. DRAM SANATININ EVRİMİ

Eylemi, kişileştirmeyi içerir dram sanatı. Özüyle yansılamaya (taklide) dayanır. Ayrıca, Yunan dramında bir koro —türkü söyleyen, danseden bir insan topluluğu vardır. Bu yüzden, yapıca, epikten daha az ayrıntılı, daha ilkeldir. Görünüşüyle, büyüye uzanan başlangıcının izlerini taşır. Bununla birlikte, dram sanat biçimi olarak, sınıflı toplumun daha sonra gelen bir dönemine girer.

İlkel yansılama dansı, daha önce de gördüğümüz gibi, yapılacak asıl işe bir çeşit hazırlıktı. Bu evrede uydurma ile gerçek arasındaki ilişki yalındı. Ama teknik geliştikçe, hazırlığın pek önemi kalmadı, böylece dansla çalışma süreci arasındaki bağ da kopmuş oldu. Dans ekonomik değil de, toplumsal diyebileceğimiz yeni görevler yüklendi. Zamanla, çalışma daha çok uzmanlığı gerektirince, büyücülük de daha uzmanca bir uğraş oldu. Dans bir hazırlık olmaktan çıkarak, büyücülerin, ya da din adamlarının yönetiminde uygulanan, halkın esenliği için gerekli, ama üretim işiyle ilgisi kalmayan bir törene dönüştü.

Epiğin esin kaynağı savaşlardı. Dramın gelişmesi ise ilk hızını tarımın gelişmesinden aldı. İlkel toplumda savaş erkeklerin işiydi, oysa tarım, bahçe bakımı gibi ilk

döneminde kadınların uzmanlığına giriyordu. Ayrıca, yiyecek toplamaya, avcılığa, ya da hayvancılığa göre tarım oldukça güç bir tekniktir. Bu yüzden, doğum törenleri örnek alınarak geliştirilen ve toprağın bereketini arttırmak amacını güden yeni büyücülük törenlerinin eşliğinde tarım yapılmaya başlandı. Tarımın geliştiği hangi toplumsal ortamı incelersek inceleyelim, orada ekinlerin doğum tanrıçasınca kutsandığını, ya da kırıldığını görürüz.

Bu toprak törenlerinin baş kişisi belli bir süre hüküm sürdükten sonra öldürülen kıraldır. Bu ilgi çekici geleneği açıklamak için, böylesi törenlerin başlangıç dönemlerinde, kıralların saray kadınlarının, yani kıraliçelerin yanında sadece birer uşak olduklarını ve bu çok önemli törenlerin kıraliçelerin denetinde yapılmasının bu kadınlara toplum düzeninde o oranda yüksek bir yer sağladığını unutmamamız gerekir. Toprağın verimli olabilmesi için kıraliçelerin gebe kalmaları gerekiyordu. Kıraliçeler de kırallarda cisimleşen bir tanrıdan gebe kalıyorlardı. Kırallar bu görevi yerine getirdikten sonra öldürülüyorlardı, çünkü bu kırallar tanrısal oldukları için ölümsüzdüler. Bütün Yakın Doğuda, bu töre ortadan kalktıktan çok sonra bile, anısı tanrısal bir çifte —ölen kıralla ona yas tutan karısına, bacısına ya da anasına— tapınma törenlerinde sürüp gitmiştir. Babil'de Tammuz ile Iştar, Fenike'de Adonis ile Astarte, Mısır'da Osiris ile İsis, Anadolu'da Attis ile Kibele, Yunanistan'da Diyonizos ile Semele bunun örnekleriydi.[41]

Homeros şiirlerinde Diyonizos ile ilgili dinsel törenlere pek az rastlıyoruz. Bunun nedeni, Homeros geleneğinin elini sabana sürmeyen, fetih yoluyla insanları yöneten savaşçı önderlerin saraylarında oluşmasıdır. Ne var ki, Diyonizos törenleri toprağı işleyen köylüler

arasında da yaşayıp gitmiştir. Bu inanışları erkek din adamlarının önderliğindeki gizemci kadın toplulukları benimsemişti. Aşırı bir coşkunluk içinde yapılan bu törenlere katılanlar kendilerinden geçiyorlardı. Bu törenin özü tanrının doğumunu, ölümünü ve dirilişini içeren ve yalnız o inanca katılmış olanlara açıklanan bir gizdi. Tanrının ölümü kimi zaman ya tanrıyı cisimleştiren din adamının, ya da onun yerine bir başkasının kurban edilmesi biçimini de alıyordu. Bir çok yerlerde bu tapınma törenleri Romalıların zamanına kadar sürmüş, ama bir çok bölgelerde ise soysuzlaşarak maskeli köy eğlencelerine dönüşmüştü. Daha sonra ise, Atina tarihinin özel koşulları altında, bu maskeli eğlenceler dram sanatı olarak gelişmiştir. Bunun nasıl olduğunu göstermek için İsa'dan önce yedinci ve altıncı yüzyıllarda Yunanistan'ı sarsan ekonomik çalkantılar üstüne bir şeyler söylemem gerekir.

İsa'dan önce sekizinci yüzyılda Yunanistan basit bir tarım ekonomisine dayanan, az çok kendine yeterli sayısız küçük devletten meydana gelen bir ülkeydi. Bu devletlerin yöneticileri savaşçı çağların önderlerinden gelme ve yönetimi babadan oğula aktaran büyük toprak sahibi bir sınıfın insanları, uyrukları ise küçük mülk sahipleri, toprağa bağlı köleler ya da yarıcılar ve küçük bir el sanatçıları sınıfıydı. Toprak sahibi soylu sınıf dönemiydi bu. Yapımcılığın ve ticaretin gelişmesiyle bu döneme son verdirildi. Ticareti kolaylaştırmak için bulunan paranın ortaya çıkması, topraktan ayrı yeni bir zenginliğin ve devleti yönetmekte olan toprak sahiplerine karşı yeni bir sınıfın, paralı insanların, tüccar sınıfının gelişmesini sağladı. Bu iki sınıf arasında zorbalıkla sonuçlanan sert bir çatışma baş gösterdi. Bu zorbalık tüccar sınıfının desteğiyle devlet yönetimini ele geçiren, toprak sahibi

soyluları yurt dışına süren, toprakları köylüler arasında bölüştüren, şehirlerin kurulması için büyük tasarılar hazırlayan ve ticareti desteklemek için elinden geleni yapan tüccar-prensin diktatörlüğüydü. Yeni yönetici sınıf kendi ilerici ekonomik anlayışına uygun olarak kültürün gelişmesi için de büyük ilgi gösterdi. Atinalı «tiran» Peisistratos'un epik için yaptıklarını daha önce belirtmiştim. Kendisi dram sanatı için belki de daha çok şey yapmıştır.

Korinthos'ta, altıncı yüzyılın başlarında, o şehrin başındaki yönetmenin görevlendirdiği bir ozan, Diyonizos törenlerinden ditiramp denen yeni bir korolu gösteri düzenledi. Olabilir ki, bu gösterinin temeli korobaşının başlıca bölümlerini okuduğu, koronun da buna bir nakarat eklediği dinsel bir geçit töreniydi. Bu tören ilâhiye, din adamı ozana, kendisine bağlı kimseler de koroya dönüşmüştü.

Kısa bir süre sonra, belki de Korinthos'un etkisi altında, Atina'da da buna benzer bir şey kendini gösterdi. Atina dramını açıklayan Aristoteles tragedyanın ditirampta korobaşlarının doğaçtan söyledikleri sözlerin bir sonucu olduğunu söylüyordu. Aristoteles şunu söylemek istiyor. Tragedyanın çekirdeği ditiramp korosuydu, korobaşının oyuncu —önce bir oyuncu, sonra iki ve üç oyuncu— olmasıyla bu çekirdek büyümüştü. Bu değişim nasıl gerçekleşti?

Yunancada «oyuncu» sözü aslında «yorumcu» anlamına gelir. Ditirampın başlangıcı Diyonizos'un alınyazısını gizli bir dernek tarafından korolu bir kutlama töreniyle temsil etmek olduğuna göre, bu gösteri halka gösterildiğinde yorumlanmasının gerekeceği de açıkça ortaya çıkar. Böyle bir topluluğun tanrının ölümünü temsil eden bir dans gösterisi yaptığını düşünelim. Dansedenler

dansın anlamını bilmektedirler, ama seyirciler gördüklerini anlayamazlar. İşte bu yüzden, dansın belli bir yerinde korobaşı —din adamı ya da ozan— öne çıkarak «Ben Diyonizos'um» diye söze başlar ve hikâyeyi o topluluktan olmayanlara anlatır. Bunu yaparken kendisi artık bir yorumcudur ve bir oyuncu olma yolundadır.

Aristoteles Yunan tragedyasının yalnız bir tek oyuncuyla başladığını, ilk zamanlarda da bu role doğrudan doğruya ozanın kendisinin çıktığını söylüyor. Bu da bizim sıralamamızı tamamlıyor: din adamı —ozan— oyuncu. Din adamı kendinden geçiyordu, ozan esinleniyordu, oyunculuk uğraşında olanlara ise Yunan dramının son yıllarına kadar belli bir kutsallık tanınıyordu. Neden? Oyuncuların kutsallığı başlangıçlarından geliyordu. Oyuncular bir zamanlar tanrının sesi olan bir şeyi dile getiren araçlardı. Ozanın yazdığı rolü okuyan oyuncu ozan —oyuncudan geliyordu; kendi rolünü oynayan —doğaçtan söyleyen, esinlenen— ozan —oyuncu da ditirampin korobaşı aracılığıyla tanrının kendinde cisimleşmesiyle tanrı olan Diyonizos rahibinden geliyordu.

Yunan dramının evriminde son adım altıncı yüzyılın sonunda atıldı. Atina tiranları bu Diyonizos gösterilerini şehre getirmişler, onlar için bir tiyatro yapmışlar ve onları yeniden düzenlemişlerdi. Daha sonra bu zorba yönetime son verildi. Tüccar sınıfı yönetimi ele almak için kendini yeterince güçlü saydı ve halkçı bir anayasa getirdi. Bir kaç yıl sonra da tiyatro şenliği çok daha büyük bir ölçüde yeniden ele alındı. Bu sırada Aiskhylos daha yirmi bir yaşındaydı. Öyle ki, Atina'nın ve dram sanatının yükselişine baktığımız zaman, Atina dramının halkçı devrimin bir ürünü olduğunu kesinlikle söyleyebiliriz.

Şimdi İngiltere'ye dönelim. On ikinci yüzyılın sonu-

na kadar ekonomi derebeylerin topraklarına dayanıyordu. Derebeyin toprakları da derebeyin kendisinden, ırgatlarından ve belli sayıdaki el sanatçılarından meydana geliyordu. Toprağı isleyen ırgatlar nasıl derebeyine bağlıysa, derebeyi barona, baron da kırala öyle bağlıydı. Derebeylik düzeni babadan oğula geçme bir aşama sırasıydı. Bunun arkasından gelen meta üretimiyle burjuva loncaların deneti altında olan şehirler büyüdü, denizciliğin ve uluslararası ticaretin yeniden önem kazanması da Amerika'nın bulunmasına yol açtı. Meta üretimiyle bağdaşamadığı için derebeylik düzeni yıkıldı ve onun yerini kapitalist düzen aldı. Bu burjuva devrimiydi. Bizi burada ilgilendiren dönem, burjuva sınıfının desteğiyle Tudorların kesin bir kırallık kurduğu on altıncı yüzyıldır. Bir sanat türü olarak İngiliz tiyatrosu bu dönemde kendini göstermiştir.

Chambers'e göre orta çağdaki dinsel oyunların özü, daha sonra üç Meryemin melekle, sonra Havarilerle, en sonra da İsa'nın kendisi ile karşılaşmaları gibi olayları oyunlaştırıp geliştiren Paskalya efsanesinin **Quen quoéritis** törenleridir.[42] Kilisede okunan dualar neden oyunlaştırılmıştır? Böyle bir oyunlaştırma isteği önce din törenlerini içgüdüleriyle yararlı bir şeye, büyücülüğe, dönüştürmek eğiliminde olan köylülerden gelmiş olmalı. Kilisenin dışında, köylülerin Hiristiyanlık öncesi atalarından kalma mevsim şenliklerinde, maskeli eğlencelerinde oyunsal törenler zaten yaşamaktaydı. Germen halkı arasında eski Yunanistan'da rastlanan gizli tapınma topluluklarının bulunduğunu biliyoruz. Burjuva sınıfının önem kazanmasıyla dinsel oyunlar loncalar tarafından din adamlarının elinden alındı ve katedrallerden pazar yerine getirildi. Böylece dinle olan bağları koparıldı. Bundan sonra bu oyunlar öylesine hızlı bir gelişme gös-

teriyorlar ki, başlangıçlarıyla olan bağları kesinlikle belli olmuyor. Belli olan yalnız bir şey var. Tudor'lar bu oyunları saraya getiriyorlar. Kıralın Oyuncuları adı verilen topluluk sarayın bir parçası oluyor. Bunlar meslekten oyunculardı. Ayrıca, eğlenceler, ara oyunları, alaylar gibi amatör gösteriler de sarayda çok tutuluyor. Sir Thomas More sarayda kıralın hizmetinde bir delikanlıyken oyunlar yazıp bu oyunlara arada kendisi de katılarak ilgiyi üzerine çekmişti: «Noel zamanı, birden oyuncuların arasına karışır, hiçbir hazırlık yapmadan onlardan biri olurdu.»[43]

Böylece, bazı bakımlardan Atina'daki halkçı devrimle İngiltere'deki burjuva devrimi arasında bir takım koşutluklar görüyoruz. Her ikisinde de basit bir tarım ekonomisinden paralı ekonomiye bir geçiş var; her iki devrimle birlikte yeni bir sanat, dram sanatı, önem kazanıyor. Ama ikisi arasında bir takım temel ayrımlar da var elbet. Birincisinin temeli köle emeğine dayanıyordu, ikincisininki ücretli emeğe. Eski halk yönetimi (demokrasi) Akdenizin küçük bir köşesiyle sınırlıydı. Dar bir çevrede gelişmiş ve süresini bir buçuk yüzyılda tamamlayıp bitirmişti. Modern kapitalizm ise, bütün Avrupayı kaplamış, Amerika'yı ve Avustralya'yı sömürgeleştirmiş, Hindistan'ı ve Afrika'yı ele geçirmiş, beş yüzyıl içinde yeryüzüne yayılarak bütün insanlığın hayatını değiştirmiştir. Bu devrimin düzeyi çok daha yüksek olduğu gibi, kapsamı da birincisiyle karşılaştırılmayacak kadar geniştir.

Dram sanatı bu ayrımları yansıtır. Yunan dramında bir koro vardır. İlkel bir özelliktir bu. Elizabeth çağı dramında koro ortadan kalkmıştır. Yunan dramı hiçbir zaman bütünüyle dinden kopmuş değildir, özellikle tragedya dinsel törenlere uyan ağırbaşlı biçimselliğini hep

korumuştur. Aiskhylos'un ve Sophokles'in baş eserleri yapıları bakımından tam bir yetkinliğe erişmişlerdir. Bunların yanında Shakespeare'in oyunları dağınıktır. Partenon'un yanında bir gotik katedralinki gibi dizginsiz, gösterişli bir canlılığı vardır Shakespeare'in oyunlarının. Daha geniş, daha zengin, daha hareketli, daha atılgan, daha serüvenci ve ufukları daha geniş bir toplumun eserleridir bu oyunlar.

Ayrımlar üstüne bu kadar söz yeter. Bundan sonraki bölümde her iki sanat arasındaki benzerlikler üzerinde duracağız.

VI TRAGEDYA

Tragedya Avrupa'ya özgü bir oyun türüdür. Önce Atina'da, sonra, modern burjuva sınıfının önem kazanmasıyla batı Avrupa'da yeniden ortaya çıkar. Elizabeth çağı tragedyası hemen hemen hiçbir Yunan etkisinin izini taşımaz; ne var ki, herkesin tragedyaya özgü saydığı bir takım nitelikleri de içerir.

Bizler paralı bir ekonomiye öylesine alışmışızdır ki, paranın ilk çıktığı zaman insan düşünüşü üzerinde ne gibi etkiler yaptığını kolay kolay anlayamayız. Aristoteles'in bu konuyla ilgili düşüncelerine değinerek başlıyacağım sözüme.[44]

Paranın ilk görevi, diyor Aristoteles, alış-veriş sürecini—almak için satmayı—kolaylaştırmaktı. Köylü domuzunu pazara götürür, satar, böylece elde ettiği parayla kendisine üst-baş satın alır. Bu amacın sınırlarını aşmadıkça, paranın dolaşımı sadece bir amacın aracı olması temel gereksinimlerin karşılanması demekti. Ama zamanla para yeni bir amaç uğrunda, satmak için almak uğrunda, kullanılmaya başlandı. Tüccar pahalı satmak için ucuza alır. Bir takım malları parayla kapatarak fiatının yükselmesini sağlar, sonra da büyük kârla o malları satar. Para kazanmak başlı başına bir amaç olmuştur artık. Tüccar bu işi bir kez yaptı mı, bir kez daha

yapar. Atinalı bir ozanın dediği gibi, zenginliğin sonu yoktur. Tüccar durmadan yeni yatırımlara girişir, ta ki, sonunda —belki de öbür tüccarlar da aynı oyunu oynadıkları için— giriştiği iş kendi gücünü aştığından herşeyini yitirir. Aristoteles bundan alınması gereken dersi iyice belirtmek için Midas'ın hikâyesini anıyor. Midas, altın madenleri zengin bir ülke olan Phrigia'nın kıralıymış. Dokunduğu herşeyi altına çevirme gücünü kendisine vermelerini tanrılardan dilemiş. Dileği kabul olmuş, ama Midas da bütün altınlarının arasında açlıktan can verip gitmiş.

Aristoteles'e göre, bu eğilim paralı ekonominin özünün gereğidir. Paranın insan hayatına karışmasının toplumsal ve töresel etkilerini Yunan edebiyatında kolayca izleyebiliriz.

Toprak sahibi soylu sınıf zamanında toplumsal ilişkiler basit, doğrudan doğruya ve belirli ilişkilerdi. Gizli kapaklı hiçbir yanı yoktu bu ilişkilerin. Irgatların sömürülmesi emek ve benzeri bir katkının somut olarak elde edilmesi demekti. Irgatla efendinin tanışıklığı ta atalarından sürüp gelen bir yakınlıktı. **Odysseia'**da Odysseus ile domuz çobanı arasındaki gibi oldukça yakın bir bağ olabilirdi bu ilişki. Bu dönemin görüşünü, kendisi toprak sahibi bir çiftçi olan ve ırgatlara karşı hem koruyucu hem de onları baskı altında bırakırcasına davranan Hesiodos dile getiriyor. Ozan ayrıcalıklarını kötüye kullanmamaları konusunda soyluları uyarıyor; köylülere de paylarına düşenle yetinmelerini öğütlüyor. Hiçbir şeyin aşırısına kaçmamalı, elindekiyle yetinmeli; payına düşenden fazlasını istersen, ölçüyü kaçırdığın için cezalandırılabilirsin.

Bütün bunları altüst etti para. Para olmasaydı, Peisistratos'un yeniden kurduğu altın şehir belki de hiç yük-

selmeyecekti; demokrasi, Oresteia, Partenon yaratılmayacaktı. Ama Atina demokrasisi parayla yaratıldıysa, gene parayla yok edildi. Köle emeğinin gittikçe artan rekabeti karşısında yoksul olan yurttaşlar daha yeni elde ettikleri demokratik haklarını kullanarak önderlerini kendilerine para yardımı yapmaya zorladılar; önderler ise bu parayı zenginlerin mallarını almadıkça ancak bir yoldan bulabilirlerdi, o da başka halkları sömürme yoluydu. Atina böylece demokrasinin karşıtı bir davranışla demokrasiyi korumaya kalkarak saldırgan bir sömürgeci devlet oldu ve sonra da yıkılıp gitti. Bilerek, bilmeyerek, düşünen herkesi tasalandıran yıpratıcı çelişme buydu.

«İnsan paradır.» İlk para basan şehirlerden birinde söylenen bir sözdü bu. Paranın satın alamayacağı hiçbir şey yoktur; paralı insanın olamayacağı hiçbir şey yoktur. Sophokles de aynı şeyi söylüyor:

> Dostluk, onur, güç, önem kazandırır para,
> Kurumlu kıralla yan yana oturtur kişiyi.
> Yoksulların düşlerini hiç gerçekleştiremeyeceği
> Aşılmış, aşılmamış yolların hepsi
> Eli-çabuk zenginlikle ölçülür.

Daha sonraki bir ozan Tanrıdan da üstün sayıyor parayı:

> Tapılacak tanrı varsa,
> Altınla gümüştür, diyorum. Bunlar elindeyse,
> Ne dilersen dile, herşey senin olur
> Arkadaş, yargıç, tanık, hepsi senindir parayla.
> Ne sandın, tanrılar bile hizmetinde çalışır.

Para, bu yüzden, bütün toplumsal ölçüleri, töresel

değerleri alt üst eden bozucu bir güçtü. Bu sözler de Euripides'in:

> Zenginlik en üstün değerlerle süsler köleyi,
> Özgürü özgürlüğünden ederken yoksulluk.

Bu sözler de gene Sophokles'in:

> Bir insan çirkin mi yaratılmış, sevilmiyor mu,
> Para hem güzelleştirir onu hem de sevdirir.
> Varlık, sağlık, mutluluk parayla gelir hep,
> Yalnız para gizler her türlü haksızlığı.

Aynı ozan, bu yüzden, bütün kötülüklerin kaynağı sayıyor parayı :

> Kötü diye ne varsa yeryüzünde bilinen,
> Paradır en kötüsü. Kişiyi yurdundan eder,
> Yağmaya uğratır yiğit kentleri, kandırır,
> Yoldan çıkarır en iyi yüreklileri.

Para herşeyi karşıtına dönüştürüyordu. Bozucu etkisiyle toplumun her köşesine yayıldıkça, insanlar buldukları bu yeni şeyin kendilerinin efendisi olduğunu sezmeye başladılar. Bunun ne olduğunu ne anlayabildikleri, ne de onu denetleri altına alabildikleri için de, parayı ancak evrensel bir yasa olarak ülküleştirerek açıklayabildiler. İşte Yunan edebiyatında sık sık karşılaştığımız, yalnız zenginlik değil, sağlık, mutluluk gibi kendi başına iyi olan herşeyin aşırısını istemenin bunun karşıtını getireceği düşüncesi buradan doğuyor. Platon'un dediği gibi:

«Yılın mevsimlerinde, bitkilerin yaşayışında, insan

bedeninde, hele hele uygar toplumda aşırı bir eylem tam karşıtına dönüşür.»

Aristoteles şiir sanatı ile ilgili incelemesinde tragedyayı, kahramanın bir yanlışı yüzünden talihinin tersine dönmesini içeren bir eylemin gösterisi olarak tanımlıyor. Bu talihin dönmesi ya bir yıkılıştır, ya da bir yıkılış olma eğilimindedir: Aristoteles'in kendi deyişiyle, «eylemin karşıtına dönüşmesidir.» Bu ilkeye dayanan bir olay örgüsü daha çok tragedyanın özelliklerini taşır. Bunun en üstün örneği Sophokles'in **Kıral Oidipus**'udur.

Laios ile İokaste Thebai kentinin kıralı ve kıraliçesidirler. Thebai'nin güneyinde Korinthos vardır; batısında ise tapınağında «Kendini bil» sözleri kazılı olan Apollon'un Delphoi Bilicisi. Bunların Oidipus adını verdikleri bir oğulları olur. Biliciye göre bu çocuk babasını öldürüp anasıyla evlenecektir. Babayla ana böyle bir çocuğu yetiştirmektense, dağlarda bırakılıp ölmesi için onu bir adamlarına verirler. Çobanlık eden bu adam çocuğa acır, onu Korinthos'lu başka bir çobana verir. O da evine götürür. Çocukları olmayan Korinthos kıralı ile kıraliçesi de bu çocuğu alarak kendi çocukları gibi büyütürler.

Yirmi yıl sonra bir takım insanlar genç Oidipus'u, ana baba sandığı kimselerin öz oğlu olmadığını ileri sürerek kızdırırlar. Kıral ve kıraliçe, gerçeği söylemeden, Oidipus'u bunun tersine inandırmaya çalışırlarsa da, o buna kanmayarak Delphoi Bilicisine gider. Bilici ilk söylediği sözleri bir kez de Oidipus'a söyler. Ama Oidipus babasını öldüreceğini ve anası ile evleneceğini ilk olarak duyuyordur. Bir daha Korinthos'a ayak basmama kararıyla geldiği yolun tersine, Thebai kentine doğru yönelir. Bu sırada Thebai'liler de, sorduğu bilmeceyi çözemedikleri için her gün belli sayıda insanın canına kıyan

Sphenks denilen bir dişi canavarın derdine düşmüşlerdir. Laios ne yapmaları gerektiğini Biliciye danışmak için yola çıkar. Arabasını süren kıralın yanındaki adamların arasında daha önce sözü edilen çoban da vardır. Oidipus'la karşılaşan kıral onu yoldan çekilmeye zorlar. Oidipus direnir. Laios kırbacıyla Oidipus'a vurur. Oidipus da kırala vurarak onu öldürür. Genç adam kıralın yanındaki adamları da öldürür, yalnız çoban kaçarak Thebai'ye döner ve korkunç olayı anlatarak kıralın yolda haydutlar tarafından öldürüldüğünü söyler.

Oidipus Thebai'ye varır, ilk yaptığı iş de Sphenks'in bilmecesini çözmek olur. Kendisini kurtarıcıları olarak gören halk Oidipus'u kıral yapar. Bu sırada kendisini tanıyan, ama gerçeği saklamaya karar veren çoban son günlerini dağlarda geçirmek üzere İokaste'den izin alır. Yeni kıral dul kıraliçeyle evlenir. Yıllar geçer, çocukları olur. Derken Thebai'liler yeni bir yıkımla, bu kez bir veba salgınıyla, karşı karşıya kalırlar. Halkını düş kırıklığına uğratmak istemeyen Oidipus Delphoi Bilicisine danışmak için bir adam gönderir. Bilicinin verdiği karşılığa göre Laios'u öldüren kimse şehirden sürülürse vebadan kurtulacaklardır. Oidipus bilinmeyen katili lânetliyerek araştırmaya girişir.

Çobandan başka gerçeği bilen biri daha vardır —yaşlı bilge Teirisias; ama o da bu konuda susmaya kararlıdır. Kendisini sorguya çeken Oidipus'a karşılık vermeyeceğini söyler. Oidipus kızar. Bunun üzerine Teirisias da öfkeye kapılarak katilin Oidipus olduğunu açıklar. Çileden çıkan Oidipus Teirisias'ı kırallığa karşı gizli bir şeyler tasarlamakla suçlar. İokaste araya girerek kavgayı yatıştırır. Kocasının sorduğu sorulara karşılık vererek Laios'un ölümü ile ilgili ne biliyorsa açıklar: eski kıral Delphoi'ye giderken bir takım haydutlar

tarafından öldürülmüştür. Oidipus Delphoi yolunu hatırlar. Ama bir takım haydutlar— kendisi yalnız başına değil miydi? İokaste bu noktanın da olayı bilen tek sağ kişinin, dağlara çekilen çobanın, çağırtılarak açıklanabileceğini belirtir. Oidipus temize çıkmak umuduyla İokaste'nin hemen bu adamı çağırtmasını ister.

Bu sırada Korinthos'tan gelen bir haberci kıralın öldüğünü ve Oidipus'un onun yerine geçeceğini bildirir. Oidipus artık talihin doruğuna erişmiştir —iki ülkenin kıralı olmuştur. İokaste bu haberi Bilicinin yanıldığını gösteren bir kanıt sayar. Oidipus'un babası eceliyle ölmüştür. Bu noktadan bir kuşkusu kalmayan Oidipus, anasıyla evlenmekten korktuğu için gene de Korinthos'a hiç dönmeyeceğini söyler. Kendisinin bu korkusunu da gidermek isteyen haberci, Oidipus'un kıralla kıraliçenin öz oğulları olmadığını, kimsesiz bir çocuk olarak büyütüldüğünü açıklar. Bu arada yaşlı çoban da gelmiştir. Korinthos'lu habercinin yıllarca önce çocuğu verdiği çoban olduğunu anlar. Kıralın sorularını savuşturmaya çalışırsa da işkence yapılacağı korkusuyla bildiklerini söyler. Gerçek artık ortaya çıkmıştır. Oidipus saraya koşarak bu arada kendini asmış olan anasının üstünden aldığı bir iğneyle kendi gözlerini oyar.

Kıral olan bu sürgün, sürgün olan bu kıral, iki kez ne idiyse onun karşıtı olur. Bu değişim kendi isteğinin dışında gerçekleşir, ama ilgili kimselerin, bilmeden de olsa, bu değişimde payları olur. Bilicinin söyledikleri gerçekleşmesin diye çocuk bir yere bırakılır, çoban acıyarak onu kurtarır, bunun sonucu olarak da Oidipus kim olduğunu bilmeden büyür. Anasıyla babası konusunda içine bir kuşku düşünce Oidipus Biliciye danışır. Bilici alınyazısını açıklayınca, bundan kaçarak Thebai'ye gider. Kendisini savunmak için babasını öldürür, çoban

daha sonra onu tanır, ama anasıyla evlenmesine göz yumar. Bilici katilin şehirden sürülmesini istediği zaman, Oidipus soruşturmayı kendisi yönetir. Oidipus Teirisias'ı suçlamasaydı, belki Teirisias da onun suçunu açıklamazdı. Oidipus'un yıkımına yol açan yanlış budur; ama bu yanlış da onun en değerli erdeminin, halkına duyduğu sevginin, aşırı bir belirtisidir. Son olarak da, babasını öldürmediğini tanıtlamak üzere çağrılan yaşlı çoban, tıpkı Oidipus'u anasıyla evlenme korkusundan kurtarmak isterken onun korktuğu şeyi gerçekleştirdiğini açıklayan Korinthos'lu haberci gibi, istemeden Oidipus'a duymak istediği sözlerin tam tersini söyler. İsteklerin böyle durmadan karşıtlarına dönüşmesi tragedyanın en ağır basan güç kaynaklarından biridir— bir düşün ürkütücü özdevimiyle yıkıma varan bir güç kaynağı.

Derebeylik düzeninin paranın gücüyle nasıl yıkıldığını Marx şöyle açıklıyor :

«Burjuva sınıfı nerede başa geçtiyse, oradaki bütün derebeyliğe özgü, ataerkil ve şehir-dışı yalın ilişkilere bir son verdi. Derebeylik insanını doğal üstleriyle birleştiren bütün karmaşık ve değişik bağları koparararak insanlar arasında öz-çıkarından ve paranın katı yasasından başka bir ilişki tanımadı. Dinsel coşkunluğun kutsal titreşimlerini, yiğitçe davranışları, küçük insan duygululuğunu bencil bir hesapçılığın soğuk sularında boğdu. Kişisel onuru basit bir alım-satım değeri yaptı, büyük emeklerle elde edilen sayısız özgürlüklerin yerine tek ve acımasız bir özgürlük, ticaret yapma özgürlüğünü, getirdi.»[45]

Ama bırakalım da o çağların yazarları konuşsunlar kendi adlarına.

Derebeyliğe dayanan toplum kavramı ast-üst düzeni sözleriyle özetlenebilir. Orta çağlardaki bilge kişilerin ya-

zılarında bu düzene sık sık değinildiği görülür :

«Bir ast-üst düzeni olduğunu çok iyi biliyorum, insanların ödevlerini bu düzene göre yapmaları da yerindedir; ama kişinin astına kötü davranması, onu hor görmesi de aşağılık bir şeydir.»[46]

Toplumun, köylüyle efendisi arasındaki kişisel bağlılık ve açık yüreklilikle pekiştiği bir çağdı bu:

Ey iyi yürekli ihtiyar, nasıl da belli yüzünden,
Hizmeti bağlılık sayan eski günlerdeki gibi,
Çıkarın için değil, ödev uğrunda ter dökmen.[47]

Meta üretimiyle bu derebeylik ilişkileri de kopmuş oldu:

O yumuşak yüzlü efendi, ayartıcı mal hırsı:
Mal hırsı, dünyaya yeni yön veren —
O dengeli dünyaya ki,
Düzenli yolu üstünde düzenini yitirmezken,
Bu yeni çıkar hırsı, bu aşağılık tutku,
Bu akılları çelen sınırsız mal düşkünlüğü ile
O da çığırından çıktı; her yönden, her amaçtan,
Her yoldan uzaklaşıp bu yeni gidişe uydu.[48]

Geleneksel törelerle ve kilisenin önderliğiyle kutsallaşan bütün bu karmaşık ast-üst ve ödev düzeni özgür girişim adına yerle bir edildi. Ticaret hayatını kısıtlamak isteyen İkinci Philip'e Anvers'liler, «Bu şehrin zenginliğini burada ticaret yapanlara tanınan özgürlüğe borçlu olduğunu kim yadsıyabilir?» diyerek karşı çıktılar.[49] Bu arada Amerika bulunmuş ve Amerika'dan altın akmaya başlamıştı. Altının gücü sınırsızdı. Colombus'un sözlerini okuyun:

«Hazineler altınla olur. Kimin altını varsa, o insan bu dünyada istediğini elde edebileceği gibi Araf'ta bekleyen ruhları da kurtarıp onlara Cennet'in mutluluğunu bağışlayabilir.»[50]

Ya da yığılan mallarını sayan Maltalı Yahudi'yi dinleyin:

İşte böyle yığılıyor servetim karadan ve denizden,
Böyle artıyor işte insanların zenginliği her yandan...
Gökler daha ne yapsın yeryüzünde insana
Bolluğunu kucaklara yağdırmaktan başka,
Deşip toprağın bağrını önlerine sererek
Yüklü gemileri kazasız varsın diye limana
Denizi, rüzgârları insana köle kılmaktan öte.[51]

Faustus ruhunu satmıştır, ama az şey almamıştır karşılığında:

Nasıl sarıyor beni şimdi bu yüce düşünce!
Canım ne istiyorsa onu mu getirtsem perilere,
Bilmediğim her şeyi açıklasalar mı bana,
Olmayacak işler mi yapmalarını istesem?
Altın getirsinler diye Hind'e yollayacağım,
Doğu incileri için denizlere salacağım,
Tatlı yemişler, eşsiz güzellikler arayacaklar
Benim için yeni dünyanın her köşesinde.[52]

Bu, madalyonun yalnız bir yüzü. Öbür yüzünü de unutmamamız gerekir — binlerce köylü ailesi özel mülkiyet yasalarıyla evinden barkından çıkarılmış, yollara dökülmüş, buradan da aylaklığı yasaklayan bir takım yasalarla zındanlara atılmış, darağacına gönderilmişti. Thomas More şöyle anlatıyor bu insanları:

«Çiftçiler evlerinden kovuluyorlar; yalan, dolan, türlü haksız davranış ve baskıyla öylesine hayatlarından bezdiriliyorlardı ki, neleri varsa satmak zorunda kalıyorlardı; kadını, erkeği, dulu, yetimi, memedeki bebeleriyle bu zavallı insanlar ister istemez yollara dökülüyorlardı. Doğup büyüdükleri evlerinden uzakta, sığınacak bir yer bulamadan sürünüp duruyorlardı... Bu yüzden, zaten pek bir değeri olmayan öte berilerini yok pahasına satmak zorunda kalıyorlardı. Ellerine geçen bu sınırlı para da bitince, hırsızlık yapıp asılmaktan, ya da dilenip aylaklar gibi zındana atılmaktan başka yapacak bir şey kalmıyordu.»[53]

Hampton Sarayının görkemini karartan bu gölgeleri biz unutabiliriz belki. Ama Shakespeare unutmuyordu:

Şimdi kim bilir nerede, bu amansız fırtınanın
Saldırılarına göğüs geren çırılçıplak zavallılar,
Başınızı sokacak bir damdan yoksun,
Kemiğe dönmüş vücutlarınız, yırtık pırtık paçavralar
Nasıl korur sizleri böylesi havalardan?
Ah, pek kafa yormamışım şimdiye kadar
Bütün bunlara ben.[54]

Ne var ki, bu yüzyılda İngiltere daha önce tarihinde hiç olmadığı kadar zengindi. Gene Sir Thomas More'un sözlerine dönelim :

«O yüce soylu para hazretleri yolumuza çıkıp ekmeğimizle bizim aramıza girmeseydi, bu bize mutluluğun kapılarını açacak araç, acımadan bütün yolları kapamasaydı, insanlar geçimlerini kolayca sağlayabilirlerdi.»[55]

Bulucusunun başına belâ olmuştu bu buluş.

Bundan zarar gören yalnız köylüler değildi. Büyük balık küçük balığı nasıl yutarsa, hepsi özgürlük adına kurulan büyük ortaklıkların, monopollerin gelişmesiyle, büyük tüccar da küçük iş adamlarını ortadan kaldırmaya başladı, denetlenmesi güç piyasa oyunları yüzünden de büyük tüccarlar bile ertesi gün beş parasız kalma tehlikesiyle karşılaşır duruma düştü.[56]

Sanki bir tılsımla her şeyi karşıtına dönüştürme gücü olan paranın gizi böyleydi. İşte kök bulmak için toprağı kazan Timon :

Ne o? Altın mı?
Sapsarı, pırıl pırıl, değerli altın mı? Hayır, tanrılar,
Açgözlü alığın biri değilim ben. Kökler, ey duru gökyüzü!
Karayı ak; çirkini güzel; haksızı haklı; alçağı soylu;
Yaşlıyı genç; korkağı yiğit yapmaya yeter bunun bu kadarı.
Ah, tanrılar, neden bu? Nedir bu, ey tanrılar?
Rahiplerinize, uşaklarınıza yüz çevirtir bu sizden,
Başının altındaki yastığı çeker dipdiri bir insanın;
Bu sarı köle dinler kurar, sonra yıkar;
İlençliyi kutsar; cüzzamlıya taptırır; hırsızı alıp
Üne, övgüye boğar, yanyana oturtur ulu kişilerle;
Budur işte yeniden evlendiren kırk yıllık dulu;
Kapanmaz yarasıyla en umutsuz hastayı
Merhemler, kokularla bir Nisan gününe çeviren de bu.[57]

İşte gene Timon, burada da insanoğluna şöyle sövüyor:

Tanrı sevgisi, tanrı korkusu,
Barış, doğruluk, gerçek,
Ev düzeni, uyku, komşuluk,
Öğütler, töreler, gizler, her türlü iş-güç,

Büyük-küçük sırası, gelenek ve yasalar
Şaşırtan karşıtlarına dönsün sende
Sonra da başlasın kargaşa![58]

Altının lânetlenmesidir bu — Shakespeare'in tragedyalarındaki korku ve acının altında uğuldayan bir lânetlenme.

Başkalarının malını zorbalıkla ele geçiren, ama kendisi de zorbalardan korkan biridir Macbeth. Büyücü cadılar, Birnam Korusu Dunsinane'e gelinceye kadar kırallık edeceğini, kadından doğan kimsenin onu öldürmeyeceğini söylerler kendisine. Macbeth korkularından böylece kurtulur. Ama olmayacak olan olur. Birnam Korusu Dunsinane'e gelir, anasının karnından vakitsiz doğmuş biri de Macbeth'e meydan okur.

Yaşlı Gloster yeni çağı hâlâ unutamadığı geçmişle karşılaştırır:

«Şu son günlerdeki ay ve güneş tutulmaları hiç de hayra yorulacak gibi değil. Gerçi insan aklı bu olayları şu ya da bu yüzdendir diyerek açıklayabiliyor, ama bunların ardından gelen belâlardan insan kendini kurtaramıyor. Sevgi azalıyor, dostluklar bozuluyor, kardeş kardeşe düşüyor; şehirlerde ayaklanmalar; ülkelerde anlaşmazlık; saraylarda birbirinin kuyusunu kazanlar; babayla oğul arasındaki bağlar bile kopuyor. Oğlum olacak o alçak da doğrulamıyor mu bunu? İşte babasına karşı çıkan oğul. Kıral sapıyor doğanın doğru yolundan. İşte çocuğuna karşı çıkan bir baba. En güzel yıllarımız geride kaldı artık. Yalan, dolan, aldatma, her türlü yıkıcı kargaşa rahat bırakmayacak bizi, yolumuz ta mezara varıncaya kadar.»[59]

Daha sonra Gloster kendisini koruyacak olan oğlunu oğul saymaz, güvendiği oğlu ise babasını öldürmeyi

kurar. Tıpkı onun gibi, Lear de kendisini sarayından kovacak olan kızlarına güvenirken, onu kara gününde avutacak olan kızını yanından uzaklaştırır:

> Hekimini öldür, ücretini de
> O iğrenç hastalığa ver.[60]

Ve böylece, bütün gece boyunca çılgın bir dilenciyle çılgın bir kıralın, fırtınada sürüklenen saman çöpleri gibi, çılgın bir evreni yargılamalarıyla sürüp gider tragedya

> En küçük kusuru bile gizleyemez yırtık pırtık giysiler;
> Sırmalı kürklerse, her ayıbı örter. Günahını altınla
> kaplat,
> İz bırakmadan kırılır doğruluğun mızrağı;
> Paçavralara sar, bir saman çöpü bile kolayca delip
> geçer.[61]

Hayatı altüst olan Othello, onu altüst eden Iago ile karşılaşınca şunu sorar:

> Ne olur, sorar mısınız şu yarı-iblise,
> Neden kapana kıstırmış ruhumla bedenimi böyle?[62]

Evet, neden? Pek çok eleştirmen sormuştur bu soruyu. Coleridge'e göre «sebepsiz kötülük»tür bu. Ruhbilimsel açıdan pek inandırıcı bir açıklama değil, bu yüzden de Shakespeare'in, çağının kaynaşan toplum hayatından çok bireylerin kişilikleriyle ilgilendiğine inananları pek kandırmıyor. Bence Coleridge'in yargısı doğru. İnsan kişiliğine bürünmüş de olsa, Iago gerçekte ne olduğu kendi sözleri ve davranışlarıyla ortaya çıkan insanlık-dışı bir

yarı-iblis, bir yıkıcılık simgesidir:

«Araba olan aşkı uzun süremez Desdemona'nın — sen para koy kesene — ne de Arabın ona olan aşkı. Birdenbire başlıyan bir aşktı bu, sonu da, göreceksin, öyle birdenbire gelecek — sen para koy kesene. Bu Araplar hiç belli olmaz — keseni parayla doldur sen : şimdi ona hurma gibi tatlı gelen bu yemiş, çok geçmez acı bir hıyar tadı verir. Arabın gövdesine doyunca, anlıyacak yaptığı yanlışlığı: canı daha gençleri çekecek. Değişiklik isteyecek, değişiklik. Onun için sen para koy kesene.»[63]

Bundan sonra Iago Cassio'yu tuzağa düşürmeye kalkar:

Çünkü bu doğru sözlü alık,
Desdemona'ya baş vururken kendini kurtarsın diye,
Kadın da kocasına yalvarırken Cassio için,
Ben Arabın kulağına akıtırım şu zehiri, karın
Kendi şehveti için istiyor bunu, derim;
İyilik yapmak için ne kadar çırpınırsa kadın,
O kadar düşürmüş olacak kendini Arabın gözünde.
Böylece iki paralık etmiş olacağım namusunu,
Ve hepsinin içine düşeceği bir ağ öreceğim
Kadının iyi yürekliliğinden.[64]

İstekleri karşıtlarına çeviren bir yarı-iblistir Iago.

Shakespeare Londra'ya geldiğindenberi Elizabeth'in sarayından yayılan parlak kültürden gözünü ayıramıyor, ama taşralı bir çiftçinin oğlu olduğu için de yurdun her yanını kaplamaya başlayan karanlığa gözünü yumamıyordu. Londra'da başarı kazanarak kendisine rahat bir

hayat kurdu. Shakespeare yeni düzene bağlı bir burjuvaydı. Ne var ki, yaşlı Kıraliçe ölmeden önce bile sarayda çeşitli dolaplar dönmeye başlamış, yozlaşma belirtileri baş göstermişti. Birinci James'in tahta çıkmasıyla saray burjuva kültürünün odak noktası olmaktan iyice çıktı. Bu değişikliğin büyük bir etkisi oldu Shakespeare' in üzerinde. Bütün büyük tragedyaları bu dönemde yazılmıştı. **Julius Caesar**'da, **Hamlet**'te, **Macbeth**'de ve **Lear**' de Shakespeare belki bilinçaltından, ama açıkça, Birinci James'in burjuva sınıfına karşı kıralların tanrısal haklarını savunmasını ele alıyor. **Coriolanus**'ta burjuvalar kırallığı yıkmaya kalkarlarsa, harekete geçirecekleri güçlerden duyduğu korkuyu dile getiriyor. Toplum yapısında yeni bir çatlak belirmiştir, ve bu kez uğraşı ve yılların alışkanlığı ile saraya bağlı olan Shakespeare kendisini savaşı yitirenlerin yanında buluyor. Bunun sonucu olarak da bilinçli dünya görüşü gittikçe artan bir tutuculuğu dile getiriyor:

> Saygı sıra gözetme, tellerin düzenini boz,
> O zaman seyreyle gümbürtüyü!
> Her şey birbirine girer;
> Uslu uslu akan sular yataklarından taşar,
> Cıvık çamura boğulur bu sapasağlam toprak;
> Kuvvetli zayıfı ezer,
> Azgın evlât babasını öldürür,
> Zorbalık hakkın yerine geçer;
> Daha doğrusu, adaletin uzlaştırdığı haklı haksız
> Birbirinden ayırd edilmez olur,
> Adalet namına da bir şey kalmaz.
> O zaman kuvvet hırs olur, hırs da aç gözlülük,
> Ve bu aç gözlülük, kuvvetle hırsın yardımıyla
> Bir kurt gibi dünyaya saldırır, her şeyi yer yutar,
> Sonunda da kendi kendini kemirir.[65]

(Türkçesi : S. Eyüboğlu - M. Urgan)

Bütün bu sözler, hiç değilse bu sözlerin pek çoğu, geleneksel bir görüşü yansıtır. Saygı-sıra gözetme kavramı kargaşalıktan kurtulmanın tek yolu olarak yaygın bir düşünceydi.[66] Yıllarca önce yayımlanmış olan Elyot' un **Governer**'ından bir takım sözleri buraya aktarmam bu noktayı açıklamama yeter:

«Ast-üst düzenini ortadan kaldırırsak, geriye ne kalır? Elbette, pek çok kimselerin düşündüğü gibi kargaşalıktan başka bir şey kalmaz.»

Ne var ki, Shakespeare'in sözleri bu kökten çıkıp dallanan düşünceler değil sadece. Shakespeare burada bütün ozanların her zaman yaptığı bir şeyi yapıyor — önce bilinçli bir önermeyle söze başlıyor, sonra düş evrenine doğru havalanıyor. **Saygı sıra gözetme.** Tam bilinçli bir öneridir bu. Derebeylik düzenini yıkarsan, kargaşalık yaratmış olursun, anlamını taşır. Tutucu siyasal görüşü açıkça dile getirir. **Saygı sıra gözetme, tellerin düzenini boz.** Ha, burada yeni bir şey çıkıyor ortaya. Anlam gene aynıdır, ama artık yalın bir önerme değildir bu — işin içine imgeler ve düş gücü girmiştir. Ozanın düş gücü havalanır, burada ele almamız gerekmeyen başka geleneksel kavramlara değinerek salt düş dünyasına varır:

> O zaman kuvvet hırs olur, hırs da aç gözlülük,
> Ve bu aç gözlülük, kuvvetle hırsın yardımıyla
> Bir kurt gibi dünyaya saldırır, her şeyi yer yutar,
> Sonunda da kendi kendini kemirir.

Bunun anlamı nedir? Shakespeare'in kendisinin de bildiğini sanmıyorum. Çünkü bu şiirdir, simgelerle dile gelen bir gelecek haberciliğidir. Çözümlersek şu anlamı çıkarırız: derebeyliğin yerine geçen düzen sınırsız bir ya-

rışma anlayışına dayandığı için gelişebildiği ölçüde gelişecek, sonra kendine karşı dönerek kendi kendini yok edecektir. Tarihte olan da budur. Kendi yaşadığımız yıllarda bile gördük bunu.

Bundan da ötesini görmüş müdür Shakespeare? Buna karşılık vermek kolay değil, ama son yıllarında tragedyadan vazgeçen Shakespeare **Fırtına**'yı yazar. Bu oyunda şehirdeki burjuva düzeninden uzaklaşır, tılsımlı bir adaya gideriz, Ariel adlı bir meleğin hizmet süresi dolunca özgürlüğe kavuşacağını görürüz. Bu melek doğanın güçlerini evcilleştirerek efendisinin yararlanabileceği bir biçime sokar; evlenmekte olan iki nişanlının düğününde ise düş gücünün doruğuna eriştiği görülür:

Bolluk eksilmesin topraktan,
Ambarlar hiç boş kalmasın,
Salkım salkım olsun bağlar,
Ağaçlar meyveden bel versin;
Hasadın ürünü bitmeden
Varıp yetişsin ilkbahar!
Bilmeyin açlığı, kıtlığı;
Budur Toprak Ana'nın dileği.[67]

Son bir esinlenmeyle koca ozan nasıl bir geleceği görmüş olursa olsun, bu düşün gerçekleşmesi için aşırı bir çaba, çok uzun bir zaman gerekir, eğlenceye katılan oyuncular bu yüzden kendi dünyalarına gönderilir:

Oyunumuz burada bitti. Önce de söylediğim gibi,
Hep perilerdi oyuncularımız, artık uçup havaya,
İncecik havaya karıştılar;
Bu düşün temelsiz yapısı gibi,
Bulutlarla çevrili kuleler, koca saraylar,

Ulu tapınaklar, yüce yeryüzünün kendisi bile
Üstündekilerin hepsiyle birlikte eriyerek
Bu boş gösteri gibi kaybolup silinecek gözden.
Düşlerin özündeki nesneleriz biz,
Ve uykuyla çevrili küçücük yaşamlarımız.
Efendim, bağışlayın beni, iyice bitkin düştü
Yaşlanan beynim. Sizi üzmesin bu şaşkınlığım;
Dilerseniz, mağarama çekilip orada dinlenin;
Ben şöyle biraz dolaşıp kafamın uğultusunu
Dindirmek istiyorum.

«Şiirsel düş gücünün sorumsuz bir oyunu» olarak tanımlanmıştır. *Fırtına*68. Öyledir de—ozanın bilincinden bağımsız olduğu için sorumsuz, ama bu yüzden de Elizabeth çağı yaşayışının parıltılı yüzeyi altındaki kaynaşmanın devinimine uyan bilinçaltını o ölçüde doğrulukla dile getirebilen bir oyun.

VII. GELECEK

Kapitalist düzende ozanın toplum içindeki yeri değişmişti. Shakespeare Leicester kontuna bağlıydı. Ailesi ve dünya görüşüyle burjuva olsa bile, toplumdaki yeri bakımından derebeylik düzenine uyuyordu. Oysa Milton, Cromwell zamanındaki İngiliz cumhuriyetinde yıllarca görevli olarak çalışmış, Cromwell'e dış işleri bakanlığı etmişti. Toplum içindeki yerine göre de burjuvaydı. Ama siyasal görüşüyle şiiri arasında yakın bir bağ vardı. Politika, şiir, din tek ve bölünmez bir bütündü onun için. Kırallığın yeniden kurulmasıyla sanatçıların korunması konusunda yarı-derebeylik koşullarına belli ölçüde bir dönüş oldu. Toprak sahibi soyluların koruduğu Pope ve Gay gibi ozanların şiirlerini bastırmaları için kendilerine para yardımı yapıldığı gibi ayrıca bu sınıfın insanları tarafından sekreter olarak kullanıldıkları da görüldü. Ama Endüstri Devriminin gelmesiyle derebeylik kalıntısı ne varsa, silinip süpürüldü. Şiir bir «meta», şair ise açık pazar için çalışan ve ürünlerine karşı isteğin gittikçe azaldığı bir üretici oldu. Son elli yıl içinde kapitalizm ilerici bir güç, burjuva sınıfı ise ilerici bir sınıf olmaktan çıktı; bu yüzden de burjuva kültürü, bu arada şiir, canlılığını yitirmeye başladı. Yönetici sınıfın eseri değildir çağımızın şiiri — büyük iş çev-

relerinden şiire aldırdığı görülmüş müdür hiç? — şiirle, toplumun dışına itilmiş sayıca önemli olmayan bir takım orta tabaka aydınları uğraşır ki, bunlar da egemen sınıfların kendilerini hor görmelerine rağmen tekelci kapitalizmin çelik çemberini yarabilecek tek güç olan emekçi halk yığınlarıyla el ele vermekten çekinirler. İşte burjuva şiiri toplumsal değişim için gerekli olan köklü güçlerle ilintisini bu yüzden yitirmiştir. Özü kısırlaşmış, etki alanı daralmıştır. Bir halkın, hattâ bir sınıfın sesi olmaktan çıkmış, dar bir arkadaş çevresinin uğraşı olmuştur şiir. Burjuva ozanı sanatına yeni bir yön vermeyi başaramazsa çok geçmeden şiirlerini okuyabileceği kendinden başka kimse kalmayacaktır çevresinde. Shakespeare'in başeserleri toplu bir kalabalık önünde yüksek sesle okunmak ve oynanmak, sözlerin büyüsüyle binlerce yüreğin tellerini titretmek için yazılmıştı. Şiir artık bu gücünü yitirmiş, Shakespeare bile insanlara çekici gelmemeye başlamıştır. Shakespeare'in sonelerinde, Keats'in övgü şiirlerinde salt edebî biçim bakımından elde edilen başarıyı unutuyor değilim. Ne var ki, bütün şiir, başlangıcında ozanın ve halkın katıldığı toplumsal bir eylemdir. Bizim şiirimiz öylesine bireyselleşmiştir ki, kendini besleyen kaynakla bağını koparmış, kökünden kurmaya başlamıştır.

Homeros sınıflı toplumun başlangıcına yakın bir zamanda yaşamıştı. Bizse sınıflı toplumun sonuna yakın bir zamanda yaşıyoruz. Homeros'un zamanında şiir tam olgunluğuna varmamış bile olsa, halk arasında tutkuyla benimsenen bir sanattı. Yunanistan'da daha sonraki yıllarda ve Elizabeth çağı İngilteresinde, halkın ilgisini büyük ölçüde koruyarak tam olgunluğa eriştiğini görüyoruz. Elizabeth çağı şiirinin esin kaynağı yepyeni ve göz kamaştırıcı bir geleceğin kapılarını açan burjuva devrimi-

nin ilk başarılarıydı. Bu şiir, burjuva devriminin bu ülkede tamamlandığı on sekizinci yüzyıl sonunda, daha sınırlı bir ölçüde de olsa, yeni bir canlılık kazandı. Ama bu ulu ağacın dalları soğuktan titriyor bugün. Burjuva biçimleri artık «klâsik» kalıplara dönüştü. Yavanlaşan bu kalıpları bir yana itti genç ozanlarımız. Ama yeni kalıplar için de ne yana döneceklerini bilemiyorlar. Bu ozanlar esin gücüne yeniden kavuşmak istiyorlarsa, esin kaynaklarını halkta aramak zorundadırlar.

İrlanda'da burjuva devrimi ancak bizim kuşağımızın zamanında gerçekleştiği için, İrlandalı ozanların toplum içinde kapitalizm öncesi yerlerini ve halkın ilgisini yitirmelerini derinden duymaları doğaldır. Ozanların köylüler arasında saygıyla ve konukseverlikle karşılanmaları İrlanda'da hâlâ yaşayan bir gelenektir. Ne var ki, İrlanda köylüleri artık tükenmekte olan bir sınıftır. Her yıl göç yoluyla en değerli gençler dış ülkelere akıp gitmektedir. Bu arada köy kültürü de ölmektedir. **Babayiğit** adlı oyununun önsözünü yazarken Synge bunun bilincine varmıştı:

«Her türlü sanat bir iş birliğidir; şu da su götürmez bir gerçek ki, edebiyatın mutlu çağlarında göz alıcı, güzel sözler masalcı ya da oyun yazarı için zamanındaki sırmalı kaftanlar, giysiler kadar kolayca kullanılabilecek şeylerdi... Bunun önemli bir nokta olduğunu sanıyorum, çünkü halkın düş gücünün ve kullandığı dilin zengin ve canlı olduğu bir yerde, yazarın da zengin bir dil kullanma ve her türlü şiirin kökü olan gerçekliği eksiksiz ve doğal bir biçimde verme olanakları vardır... Başarılı bir oyunda konuşmalar yemişler gibi belirli bir tat vermeli, ama dillerini şiire kapamış insanlar arasında yaşayan herhangi bir kimse de yazamaz böylesi konuşmaları. İrlanda'da daha bir kaç yıl için, halkın ateş-

li, görkemli ve ince bir hayal gücü olacak; öyle ki, aramızdan yazmak isteyenler, toplu yaşama düzeninin unutulduğu, hasat zamanının yalnızca bir anı, samanın tuğla olduğu yerlerdeki yazarların yoksun kaldığı bir takım olanaklarla yola çıkabilecek.»

Yeats de varmıştı bunun bilincine:

> Artık bir daha dönmese de o büyük türkü,
> Diri bir sevinç yaşıyor söylediklerimizde:
> Kıyıda sürtüşen çakıl gürültüsü
> Çekilen dalgaların ardında.[69]

Ama ilkyazın yeniden döneceğine inanıyordu Yeats. Bu inancını **Galway At Yarışlarında**[70] adlı küçük bir şiirinde belirtmişti. Köy ağalarını, yol boyundaki gezici tiyatro gösterilerini, kalaycıları, ak yelekli erkeklerle al etekli köylü kadınlarını Galway Yarışlarında dolaşırken, ya da bir sokak türkücüsünü dinlerken görür gibi oluyorum. Günümüzden çok Orta Çağları hatırlatan bir şenlik. İşte Yeats'in şiiri

> Orada, atların yarıştığı çayırda,
> Aramızda birlik yaratıyor duyduğumuz sevinç.
> Atlılar dörtnala atlarının üstünde,
> Yüreği ağızlarında arkadan bakanların:
> Bizim de seyircilerimiz vardı eskiden,
> Dinleyen, işimizde bizi yüreklendiren;
> Yoldaşlık ederdik binicilerle
> Yeryüzü tüccarın, kalem efendisinin
> Kesik soluklarıyla buğulanmadan.
> Sürdürün türkünüzü: bir yerde doğarken
> yeni bir ay,

Göreceğiz uyumanın ölmek olmadığını,
Duyarak yeryüzünün yeni bir hava tutturduğunu-
Yeryüzü hep delikanlı çünkü —
Sonra bağıranlar çıkacak yarışlardaki gibi,
Ve insanlar olacak bizi yüreklendiren
Atını sürüp gidenlerden.

Bu düş gerçekleşecek mi? Yıllarca bu soruna bir çıkar yol bulmak için uğraştım. O yıllarda Gaelic dili konuşan İrlanda köylülerinin kültürlerini korumaya çalışıyordum. Bunda başarılı olamadım. Bir toplumun ekonomik düzeyi yükseltilmeden kültür düzeyinin de yükseltilemeyeceğini düşünememiştim; üstelik, eninde sonunda Gaelic dili konuşan üç yüz bin İrlanda köylüsü üzerinde dururken, yeryüzünün başka yerlerinde olup bitenleri de görmez olmuştum.

Bu denemede ilkel şiire örnek vermek için zaman zaman Orta Asya'da yaşayan insanlara değindiğim oldu. Düşüncelerini buraya aktardığım bilginlerin hepsi, bu ilkel insanların İrlandalı köylüler gibi yoksulluk ve ilgisizlik yüzünden yavaş yavaş yok olmakta oldukları Çarlık döneminin bilginleriydi. 1917'den sonra bu insanların nelerle karşılaştıklarına bir göz atalım.

1913'te Rus İmparatorluğunda yaşayan insanların yüzde yetmiş sekizi okuma yazma bilmiyordu. 1936 yılında bu oran yüzde sekize düştü. Nüfusu 150 milyonu aşan bir ülkede okuma-yazma sorunu otuz yıl içinde nerdeyse kökünden yok edilmişti. Tarihte daha önce benzeri olmayan bir başarıdır bu. Öyle ki, Orta Asya'nın ilkel insanları ekonomik, toplumsal ve kültürel bakımlardan ilkel olmaktan çıkmışlardı. Altı milyonluk Kazakistan Cumhuriyetini ele alalım. 1917'den önce halkın yalnız yüzde altısı şehirlerde oturuyordu; bugün şehir-

lerde yaşayan insan sayısı nüfusun yüzde yirmi sekizini tutuyor. Ya da onun yanıbaşındaki bir buçuk milyonluk Kırgız Cumhuriyetini ele alalım. 1917'den önce buranın başkenti Frunze dağınık bir köydü. Bugün içinde yüz bin insanın yaşadığı, elektrik santralı, traktör onarma atölyesi, et konserve kombinası, çeşitli hafif endüstrileri, hastaneleri, tiyatroları, üniversitesi olan derli toplu bir şehirdir Frunze.

Bu insanlar ilkel olmaktan çıkmış, endüstrileşmişlerdir artık. Endüstri Devrimi sırasında İngiliz köylülerinin başına gelen de buydu, yalnız bunun sonucunda kültürleri de yok olup gitmişti. Bugün aynı şey İrlanda köylülerinin de başına gelmektedir. Peki, Kazakların, Kırgızların ve Sovyet Asya'da yaşayan öbür insanların kültürleri ne durumdadır? Yok olmak şöyle dursun, bu insanların kültürleri eskisinden daha zengin, daha canlı bir hayata kavuşmaktadır. Sınırsız olanakları var bu kültür uyanışının ve bu olanaklar yeryüzünün her köşesinde kendini duyuracak güçte.

İki olayla karşı karşıyayız. Birincisi, bu uluslar burjuva Avrupa kültürünün şiir, tiyatro ve roman alanında yarattığı bütün klâsikleri büyük bir hevesle benimsiyorlar. Bu cumhuriyetlerin her birinde en yeni araçlarla donatılmış, oyuncuları bugün dünyanın en önemli tiyatro okullarından biri olan Moskova Tiyatro Okulunda yetişmiş bir ulusal tiyatro var. Ulusal Kırgız Tiyatrosu 1926 yılında kurulmuş. Kırgızlar bu tiyatroda yerli oyunlar ve yerli dans uyarlamalarıyla işe başlamışlar; daha sonra Rus klâsiklerinin çevirilerini oynamışlar; son on yıl içinde ise Shakespeare en çok tutulan yazarlardan biri olmuş. Bu tiyatroda 1938'de **Othello** oynanmış, daha sonraki yıllarda da **Lear, Romeo ve Juliet, Venedik Taciri** sahneye konmuş. Öbür halk cumhuriyetlerinde de buna benzer şeyler

yapılmakta.[71] Özellikle Shakespeare bütün Sovyetler Birliğinde büyük kalabalık toplayan bir yazar şu sıralarda. Utanarak söylememiz gerekir ki, Shakespeare bugün İngiltere'de tutulduğundan daha çok tutuluyor Sovyetlerde.

Ayrıca, bu insanlar bir yandan kendi kültürleriyle ilgilenmekten de geri kalmıyor, ozanlık geleneğini bile ele alıyorlardı. Aşağıda vereceğim bilgileri Londra'daki Sovyet Basın Bürosunun yardımıyla Kazak Dili ve Edebiyatı Enstitüşünden elde ettim.

Eskiden Kazaklar yılda hiç değilse bir kere halk ozanları arasında bir yarışma düzenlerlermiş. Herkesin katıldığı bir şenlikmiş bu. Ülkenin en iyi ozanları birbirleriyle yarışmak için bozkırın dört bir yanından kalkıp gelirlermiş. Türkülerini orada uydurup söylerlermiş. Her ozan yarışmaya katılan başka bir ozanı dinledikten sonra hemen ona koşuklu olarak karşılık vermek zorundaymış. Kazananlar Kazak oymakları arasında büyük saygı görür, en ünlü atletler ve kahramanlarla bir tutulurlarmış.

Zamanla bu şenlikler yapılmaz olmuş, ama ozanlık geleneği yaşamış ve son yıllarda şenlikler yeniden düzenlenmeye başlamış. Sovyet Yazarlar Birliğinin girişimiyle Kazakistan'ın başkenti Alma Ata'da ulusal bir yarışma düzenlenmiş. İnsanlar eskiden at ve deve üstünde gelirmiş bu toplantılara; şimdi ise trenle, uçakla geliyorlar. Başka değişiklikler de var. Kazaklar göçebeyken ozan kendi oymağı, oymak beyi ve öbür oymaklara karşı kazandıkları savaşlar üstüne türküler söylermiş. Şimdi ise faşist istilâcılara karşı kullanılmak üzere Kazakistan fabrikalarında yapılan silâhlar, ağır sanayi işçileri, yapı ustaları ve mühendisler üstüne türküler yazıldığını öğreniyoruz. Bu yarışmalarda söylenen türküler görevli kim-

seler tarafından yazılıp en iyileri Kazak basımevlerinde basılmış ve radyodan yayınlanmış. Rusçaya çevrilmekte olan bu türküler yakında Moskova'da da yayımlanacakmış.

Ünü bütün Sovyetler Birliğini tutmuş biri var bu Kazak ozanları arasında. Adı Jamboul. 1846'da doğmuş dünyanın en yaşlı ozanı. 1917'den önce bile en büyük Kazak ozanı diye bozkırlarda yaşıyan insanlar arasında tanınıyormuş, ama en iyi şiirlerini Devrim'den sonra yazmış. Hepsi doğaçtan söylenmiş yarım milyon şiiri olduğu sanılıyor; ne var ki, 1917'den önceki şiirlerinin pek çoğu bugün artık kaybolmuş, dinlemiş olanlarca unutulmuş. Son yazdığı şiirler arasında Kazakistan Cumhuriyetinin kuruluşunu kutlayan övgüler, Puşkin'in yüzüncü yıldönümü ile ilgili, Maksim Gorki'ye, Lenin'e ve Stalin'e yazılmış şiirler var. Kendisine söylediği şiirleri hemen yazacak görevli yazmanlar, sağlığına bakmak için aynı köyde kalan bir hekim verilmiş; Kazakistan Sosyalist Cumhuriyeti Yüce Divanına üye seçilmiş, hayatı boyunca kendisine özel bir aylık bağlanmış.[72] İşte oymak düzeni içindeki yerini toplumcu düzen içinde de koruyan ilkel bir ozanla karşı karşıyayız.

Bu iki gelişme — burjuva Avrupa kültürünün özümlenmesi ve ilkel Asya kültürünün yeniden canlandırılması — ayrı ayrı büyük önem taşısalar da, bunların gerçek önemini bu iki ayrı olayı tek bir akımın birbirini tamamlayan iki ayrı görünümü olarak düşünürsek kavrayabiliriz. Günümüze kadar burjuva kültürü kapitalist öncesi kültürü yoketme pahasına gelişip yayılmıştır. Köylüleri, sömürülen emekçilere dönüştüren kapitalist koşulların kaçınılmaz bir sonucudur bu. Öylesi bir düzende bu iki ayrı kültür yan yana yaşayamaz. Ama Sovyet Asya'da iki kültür de gelişerek kapitalizmin elde et-

tiğini koruyacak, yitirdiğini ise yeniden ele geçirecek yeni bir kültüre, toplumcu kültüre dönüşmektedir. Bu işin başlangıcı ancak. Sayısı 500 milyona yaklaşan Çin halkı, iki bin yıl odunculuk ve sakalık yapmak zorunda kalan bu halk artık özgürlüğüne kavuşmuştur. Çinliler Yunanlılarla birlikte dünya şiirinin en eski yaratıcılarıdır. Çin' in güney batısında 400 milyon insanıyla Hindistan bulunmaktadır. Hindistan halkı özgürlüğünü kazanınca — ki nasıl olsa kazanacaktır yakında — aynı şey orada da olacak, böylece dünyada yaşıyan insanların yarısından çoğu bu uyanışa kavuşacaktır.

Bu yüzden inanıyorum Yeats'in sözlerinin gerçekleşeceğine :

Sürdürün türkünüzü, bir yerde doğarken yeni
    bir ay,
Göreceğiz uyumanın ölmek olmadığını,
Duyarak yeryüzünün yeni bir hava tutturduğunu.

Yeniden dönecek o büyük türkü — halkın dudaklarında belirecek. Paul Robeson'un milyonlarca insanı coşturan türküsü de doğruluyor Yeats'in sözlerini:

Yurdumuz güçlü, yurdumuz genç,
En büyük türküleri daha söylenmedi...
Yalanlar üstüne, aldatmalar üstüne,
Kan dökmeler, linç etmeler üstüne,
Vatan-millet diyen söz cambazları,
Kuşku ve karanlık üstüne...
Yeniden duyulacak,
Yeniden duyulacak yürüyüş türkümüz,
Bir halk havası kadar yalın, koyaklarımız kadar
    derin,

Dağlarımız kadar yalçın, onu yaratan halkımız
kadar yiğit.[73]

Ama ilkel halk şiirinin yok olduğu ülkelerde nasıl gerçekleşir bu? Batı Avrupa'da, tek tük bazı bölgelerin dışında, kapitalizm öncesi kültür silinip gittiğine göre böyle bir yeni doğuş bekleyemeyiz. Batı Avrupa'da yalnız burjuva şiiri kalmıştır artık. Ama dünyanın en ince şiiridir bu şiir. Göz kamaştırıcı bir mirastır burjuva şiiri. Ne var ki, bu miras kullanılmamaktadır. Yapılması gereken ilk iş bu hazinenin kapılarını halka açmak olmalıdır.

Bu ülkenin insanları Shakespeare'le neden ilgilenmesinler? Ne Shakespeare yüzündendir bu ilgisizlik, ne de kendileri yüzünden. Bunun sorumlusu en büyük şairlerini kesik soluklarının sisine gömen çağdaş burjuva sınıfıdır. Shakespeare yaşadığı çağın burjuva sınıfına bir ayna tutmuştu; o insanlar nasıl sevinçli, hareketli, canlılık ve coşkunluk dolu bir görünümle karşılaşmışlardı o aynada. Aynı sınıf bugün o aynaya bakmaktan ürküyor. Kendi çağında devrimci bir güçtü Shakespeare. Burjuva sınıfı onu öyle bir güç olarak göstermekten çekiniyor bugün. Onu kendilerinin boyutlarına indirgemek, etkinlik alanını sınırlamak, devrimci özünden yoksun kılmak zorunluluğunu duyuyorlar. Uzaklarda, Tien Şan Dağlarında, nüfusu Birmingham'ınkini aşmayan Kırgız Cumhuriyeti ulusal bir tiyatro kurma gücünü kendinde buluyor. İngiliz Hükûmeti yapamıyor bunu. Shakespeare'i gerçekten halka götürmek isteyen bir hükûmetimiz olsaydı, her şehirde özel çocuk gösterileri düzenleyen, devlet yardımı ile işleyen birer Shakespeare tiyatrosu olurdu. Shakespeare'in okullarda, ders kitaplarında nasıl okutulduğunu hepimiz biliyoruz. Çocuklarımızın bü-

yük bir çoğunluğunun on dört yaşında okulu bıraktıklarını da unutmayalım. Lise bitirme sınavları için Shakespeare'i hazırlama tadını bile bilmiyor bu çocuklar. Yaşayan bir Elizabeth çağı İngilteresinin çerçevesi içinde söz konusu edileceği yerde, bir takım töresel soyutlamaların aracı olarak sunuluyor Shakespeare. Meraklı ve heyecanlı Londralılar da bunun için mi dolduruyorlardı Globe Tiyatrosunu?

Demek ki, yapılması gereken ilk iş, burjuva mirasını burjuvalardan kurtarmak, bu mirası ele geçirdikten sonra onu yeniden yorumlamak, kendi gereklerimize uydurmak, her yanıyla kendimizin bir parçası yaparak ona yeni bir canlılık katmak olmalıdır. Peki, yeniden yaratılacak şiir nasıl olmalı? Genç ozanlarımız hangi amaçlara yönelmeli?

Yalnız iki şey söylemek istiyorum bu konuda. Birincisi, ozanların şiiri bir söz ustalığı olarak ele almaları gerekir. Yeats'in, kendisine danışmaya gelen genç ozanlara söylediği gibi, «İşinizi iyi öğrenin.» Genç ozanlar günümüzün edebiyat eleştirisinde ağır basan bireysel, izlenimci tutumdan kendilerini kurtarmak zorundadırlar. Bu tutumun geçmişteki olumlu sonuçlarını yadsıyacak değilim, ama her zaman yetersiz olan bu tutum bugün önemini bütün bütüne yitirmiştir. Edebî eleştirinin artık bilimselleştirilmesi gerekmektedir.

Belirtmek istediğim ikinci noktaya gelince, burada Goethe'nin o unutulmayacak dizelerini anmak yetecektir sanıyorum

> Ve acıdan dili tutulunca insanın, bir tanrı
> Çektiğimi anlatayım diye bana dil vermiş.

Ozan yalnız kendi adına değil bütün insanlar adına konuşuyor. Ozanın sesi, yalnız onun duyurabileceği bu

ses, halkın da sesidir aynı zamanda. Derinliğini de bundan kazanıyor. Ama ozan nasıl onlar adına konuşuyorsa, onlarla birlikte acı çekmek, sevinmek, çalışmak ve savaşmak zorundadır da. Bunu yapmazsa, söylediklerinin insanlar için bir çekiciliği kalmaz, bu yüzden de önemsiz olur. Yeni tutumun olumlu sonuçları özellikle Nazi baskısı altında kalan ülkelerde görüldü. Savaştan önceki Fransız şiirinin genel görünüşü bizim şiirimizden pek ayrı değildi, oysa son yıllarda Fransız ozanları direniş hareketine katıldılar ve şiirleri gizli olarak basıldı ve elden ele dolaştı. Bunlardan ülkemizde en tanınanı, gerçeküstücü bir ozan olarak yazmaya başlayan, sonunda ise toplumcu olan Aragon'dur. Burada da buna benzer bir değişim başladı. En umut verici genç ozanlarımızdan ikisi, Christopher Caudwell ile John Cornford, Ispanya'da faşizme karşı savaşırken öldüler. Bu iki ozanın şiirlerini okuyanlar onları böyle davranmaya iten güçlerin ne olduğunu kolayca göreceklerdir. Eylemleriyle şiir ve halk arasındaki duvarı aşan bu ozanlar, şiirle halk arasında bozulmuş olan uyumu yeniden kurmuşlardır. Kendileri elbette ki bilinçli devrimci olan ilk İngiliz ozanları değildi. İkisi de daha önce aynı yollardan geçen Milton'un, Shelley'nin, William Morris'in izinden gidiyorlardı. Sonuç olarak, konusu burada ileri sürdüğüm düşünceleri özetleyen bir şiiri, Shelley'nin **Zincirden Kurtulan Prometheus**'unu anmak istiyorum.

Tanrıların kıralı Jupiter insanlığın ortadan kalkmasına karar verir. Prometheus insana her türlü teknik buluşun kaynağı olan ateşi ve ölümlü yaradılışı yüzünden tasalanmaması için umudu armağan ederek onu kurtarır. Ateşle donanan, umutla esinlenen insan kendini kurtarır ve ilkellikten uygarlığa yüceltir. Jupiter de Prometheus'u bir kayaya zincirleyerek cezalandırır, ama

sonunda Jupiter yenilir, Prometheus kurtarılır ve insanlığın geleceği güvenlik altına alınır.

İnsan araçları kullanarak ateşi deneti altına alabilmiş, ateşi deneti altına alarak da uygarlık için gerekli olan madenleri işleyebilmişti. Demek ki, ateş bilimin — insanın kendisini ve çevresini yöneten nesnel yasaları anlayıp denetlemesinin — simgesidir. Umut ise — insanı daha derin bir anlayışa ve daha sağlam bir denetime iten uzlaşma bilmeyen öznel bir etken olarak — sanatın simgesidir. Sanatçı, Goethe'nin tutuşup yok olurcasına göklere yükselen **Euphorion**'u gibi, hep olmayacak şeylerin ardında koşar; ama sonunda, esin gücünün yardımıyla temelsiz bir düşü somut bir gerçekliğe dönüştürür. Sanatçı birlikte yaşadığı insanları düş ülkelerine götürerek onları rahatlatır, böylece insanın çevresinin koşullarına boyun eğmeme bilincini destekler, bu yolda yoğunlaşan gizli güç birikimi ise gerçek dünyaya aktarılmış olur ve düşü gerçeğe dönüştürür. Sanatçı genellikle ne yaptığının bilincinde değildir, daha çok bir yalvaç gibi, anlayışıyla değil, önsezisiyle davranır, ama kimi zaman kendine olan güveni önüne geçilmez bir güçle bilinçli düşünce düzeyine erişir. Beethoven'in Dokuzuncu Senfonisinin sonunda milyonlarca insana seslenen bir sevinç korosuyla coşması da bu yüzdendir; gene aynı neden yüzünden Shelley de **Zincirden Kurtulan Prometheus**'ta geleceğin özgür toplumunu açıkça tanımlar. Beethoven'in ve Shelley'nin esin kaynağı Fransız Devrimiydi; ama hangimiz Dokuzuncu Senfoniyi ya da **Zincirden Kurtulan Prometheus**'u bugün yeryüzünü kaplıyan devrim gücünü içimizde duymadan dinleyebiliriz?

Tahtlar, sunaklar, zindanlar, yargı yerleri;
Kırallık asâları, papalık taçlarıyla,

Kılıçlar, zincirlerle, hesaplı bir haksızlığın
Yanlış bilgilerle dolu koca kitaplarıyla
Ezilen zavallı insanların
Bilinmez bir tapınağın hortlakları,
Korkunç, barbar gölgeler gibi dolaştıkları yerler...
Yaban, azgın, karanlık, aşağılık ve korkunç
Nice adlar altında nice kılığa giren,
Ne tanrıca, ne insanca sevilen bu iğrenç karaltılar
Dünyaların zorbası Jupiter'di hep;
Ulusların ürkerek kanları ve umutsuzluktan
yenik yürekleriyle,
Ve sevgileriyle boyun eğdikleri,
Sunaklarına toz içinde, çelenksiz sürüklendikleri,
İnsanların çaresiz göz yaşları içinde baş verdikleri,
Korkuyla, nefrete dönen bir korkuyla, övdükleri
O asık yüzlü, ürküten putlar yıkılıyor, şimdi
Kimsesiz kutsal mezarlarının toprağı üstüne...
O iğrenç maske düştü artık, insan
Boyunduruksuz, özgür, sınırsız, ama eşit,
Ne sınıf, ne oymak, ne ulus,
Korkudan, baskıdan, ezilmekten uzak
Kendi başına buyruk insan.[74]

Sınıf çatışması sona erince, işte o zaman, Engels'in dediği gibi, tarih öncesi sona erecek ve tarih başlayacak.

İngiliz halkı şiir duygusunu yitirmiş değildir; sadece, şiiri elinden alınıp yanlış yorumlarla çekiciliğini yitirmiştir. İngiliz halkı kendisine kalan mirasın öbür zenginlikleriyle birlikte kendi şiirine de yeniden kavuşacaktır.

NOTLAR

1. G. Elliot Smith, **The Evolution of Man,** 1924; Frederick Engels, **Dialecticcs of Nature,** 1940, K. Bücher, **Arbeit und Rhythmus,** 1896; R. A. S Paget, **Human Speech,** 1930.
2. J. B. Harrison, **Ancient Art and Ritual,** 1913.
3. B. Malinowski, **Coral Gardens and Their Magic,** 1935, Vol. II, p. 232; «The Problem of Meaning in Primitive Languages», C. K. Ogden ile I. A. Richards'ın **Meaning of Meaning**'inde, 1927.
4. H. A. Junod, **Life of a South African Tribe,** 2nd ed. 1927. Vol. II, pp. 196-97
5. Bücher (5 ed.), pp. 409-10.
6. J. Layard, **Stone Men of Malekula,** 1942, p. 315.
7. R. Firth, **We the Tikopia,** 1936, p. 285.
8. Malinowski, Coral Gardens, Vol. II, pp. 236-37, bk. 213.
9. Layard, p. 142.
10. Bücher, p. 473.
11. **Revue celtique,** Vol. XXVI, p. 32.
12. W. B. Yeats, **Essays,** 1924, p. 24.
13. Bücher, pp. 63-243. A. L. Lloyd'un **The Singing Englishman** (1944) inde İngiliz iş türkülerinden örnekler verilmekte ve bu konular ele alınmaktadır.
14. Junod, Vol. II, p. 284.
15. J. C. Andersen, **Maori Life in Ao-tea,** 1907, p. 373.
16. Bücher, p. 235.
17. Carm. Pop. 30.
18. N. G. Polites, **Eklogai,** 1932, p. 241.
19. Bücher, p. 239.
20. R. F. Burton, **The Lake Regions of Central Africa,** 1860, pp. 361-62.

21. **Oxford Book of English Verse,** 1918, p. 425.
22. F. B. Gummere, **Old English Ballads,** 1894, p. 263.
23. W. J. Entwhistle, **European Balladry,** 1939, p. 35.
24. 29. sone, W. H. Hadow'un çözümlemesi, **A Comparison of Poetry Music,** 1926, pp. 10-12. Üçlü biçimin başarılı başka bir örneği de Blake'in **The Tiger** şiiridir.
25. Yeats, **Essays,** pp. 195-96.
26. C. Caudwell, **Illusion and Reality,** 1937, pp. 171-72.
27. Goethe, **Tasso,** vv. 3432-3.
28. P. N. Rybnikov, H. M. ve N. K. Chadwick'in **The Growth of Literature** (1932-40) adlı eserinde kaynak olarak veriliyor, Vol. III, pp. 240-41.
29. A. Vambéry, **Travels in Central Asia,** 1864, p. 322.
30. Plato, **Ion,** 535.
31. V V. Radlov, **Proben der Volksliteratur der türkischen Stamme,** 1866-1904, Vol. V, pp. xvi-xvii.
32. **Odyssey,** xxii, 347-48
33. Bede, **Ecclesiastic History,** iv 24.
34. Plato, **Ion,** 533.
35. Bk. **Aeschylus and Athens,** 1941, ss. 374-78.
36. Yunan epik şiirinin doğuşuyla ilgili bu açıklama **Studies in Ancient Greek Society** adlı kitabımda vardığım sonuçların bir özetidir.
37. H. M. Chadwick, **The Heroic Age,** s. 41.
38. Radlov, Cilt V, ss. xvi.
39. **ayn. esr.,** s. xv.
40. Chadwick'de alıntı, **Heroic Age,** s. 41.
41. Dram sanatının oymak düzenindeki başlangıcı konusunu **Aeschylus and Athens**'de incelediğim için burada ele almadım. Bunun yerine, o kitapta değinmediğim başka bir önemli konu, anaerkil rahip-kıral töreni, üzerinde durdum.
42. E. K. Chambers, **The Mediaeval Stage,** 1903.
43. Chambers'de alıntı, Cilt II, s. 193.
44. Bk. **Aeschylus and Athens,** Bölüm xviii.
45. **The Communist Manifesto,** s. 11. International Publishers, 1932.
46. Chaucer, **Parson's Tale,** 763.
47. Shakespeare, **As You Like It,** ii. 3.
48. **King John,** ii. 2
49. Tawney'nin Religion and the **Rise of** Capitalism adlı kitabında alıntı, s. 74.

50. Tawney'de alıntı, s. 89.
51. Marlowe, **Jew of Malta** (Everyman baskısı), s. 165.
52. Marlowe, **Doctor Faustus,** s. 123.
53. **Utopia** (Everyman baskısı), s. 24.
54. **Kral Lear,** iii. 4.
55. **Utopia, s. 113.**
56. Tawney, ss. 87-88.
57. **Atina'lı Timon,** iv. 3.
58. **ayn. esr.** iv. 1.
59. **Lear,** i. 2.
60. **ayn. esr.,** i. 1.
61. **ayn. esr.,** iv. 6.
62. **Othello,** v. 2.
63. **ayn. esr.,** i. 3.
64. **ayn. esr.,** ii. 3.
65. **Troilos ile Kressida,** i. 3.
66. Bk. E. M. W. Tillyard, **The Elizabethan World Picture,** 1942, ve **Shakespeare's History Plays,** 1944. Bu iki kitapta çok daha fazla sayıda örnek verilmektedir. Tillyard'ın duruk Elizabeth Çağı dünya görüşü olarak tanımladığı görüş aslında çökmekte olan derebeyliğin ideolojisidir. Tawney bu noktayı belirtmişse de, Tillyard, Tawney'nin kitabının sözünü etmemektedir.
67. **Fırtına,** iv. 1.
68. S. Lee, Life of William Shakespeare, 1898, s. 256.
69. **Collected Poems,** 1933, s. 271.
70. **Collected Poems,** s. 108.
71. J. Macleod, **The New Soviet Theatre,** 1943.
72. 22 Haziran 1945'de ölen Jamboul, Alma Ata'da benzeri daha önce görülmemiş bir törenle gömüldü. En yaşlı öğrencisinin kendisi için okuduğu bir ağıtı kalabalık arasındaki öbür ozanlar da kendi sözleriyle sürdürdüler.
73. Earl Robinson ve John Latouche, **A Ballad for Americans,**
74. **Prometheus Unbound,** III. 4.

Bu kitapta ünlü İngiliz yazarı **George Thomson**'un Avrupa'da büyük ilgiyle karşılanan incelemesi yer almaktadır. Şiiri hazırlayan kaynakları, ilkel insanın çalışması sırasında hareketle sözün uyumundan günümüze kadar geçirdiği dönemleri ele alarak inceleyen yazar, günümüz şiirine marksist bir açıklama getiriyor. Şiirin değerlendirilmesinde kaynaklık edecek bu eseri okuyucularımıza sunmakla kıvanç duyuyoruz.

BOZAK Matbaası — İstanbul — 22 57 26

4 Lira